بيير شارتيه

مدخل
إلى نظريات الرواية

ترجمة عبد الكبير الشرقاوي



دار توبقال للنشر

بيير شارتييه

مدخل إلى نظريات الرواية

ترجمة عبد الكبير الشرقاوي

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي ـ ساحة محطة القطار
بلفدير ـ الدار البيضاء ـ المغرب
الهاتف: 022.67.27.36

تَمَّ نَشْرُ هَذَا الكِتَاب ضِمْنَ سِلْسِلَة
المعرفة الأدبية

الطبعة الأولى، 2001

طبع هذا الكتاب
بدعم من وزارة الثقافة والاتصال

رقم الإيداع القانوني : 2001/1383
ردمك : 5 - 02 - 409 - 9954

تنبيه من المترجم

يتشيَّد ـ إلى جانب الإبداع الروائي ـ مجال نظري يتشكل من مجموع المساءلات والقضايا والمسائل والخصومات والنقد والاجتهادات التنظيرية وإسهامات الاستطيقا والفلسفة والايديولوجيا في ترابط مع التشكيلات التاريخية ـ الاجتماعية. وصار من المتقرر وجود فاعلية نظرية محايثة ومفارقة في آن واحد، للفاعلية الإبداعية في مجال الكتابة الروائية.

وقد اتسع هذا المجال النظري بشكل مذهل في القرن العشرين تزامنياً وتعاقبياً: تزامنياً لم يعد يقتصر البحث في مجال نظرية الرواية على النقد الروائي، أو على الأبحاث ذات المنحى التنظيري الخالص، بل انضاف إلى ذلك المتنُ الروائيُّ ذاته، وصار البحث ينصب أكثر على استخلاص نظرية الرواية من تشكيلات النصوص الروائية ذاتها، إنَّ كل نص روائي يحمل ـ ضمنياً أو تصريحاً ـ نظرية إنتاجه، والسيرورات الإنتاجية التي أوجدته؛ بل صارت «رواية الرواية»، الرواية وهي تعي ذاتها في أثناء كتابتها، أهم من الرواية ذاتها باعتبارها تخييلا صرفاً، وكتابة محاكاتية. كذلك (وخصوصا بفضل باختين) ظهر أن النص الروائي متعدد الأبعاد، وفي علاقة حوارية (تناصية) داخلية أو خارجية مع نصوص الأدب ونصوص الواقع. وتعاقبياً انفسح مجال نظرية الرواية ليغوص في أعماق الزمن بالرجوع إلى الرواية اليونانية، وإلى الأنواع السردية القديمة (بفضل باختين دائماً)، وإلى أرسطو، وفيما وراء هذا كله، إلى الأسطورة والملاحم؛ لم تعد نظرية الرواية مقتصرة على تجارب القرن العشرين، أو التاسع عشر، أو حتى على سرڤانتيس و**دون كيشوت**، بل امتدت جذور الرواية عميقاً في التاريخ الأدبي واللساني؛ كذلك لم تعد الرواية إنتاجاً غربياً صرفاً محدوداً بحدود

الغرب الحديث المنبثق عن الحضارة اليونانية ـ اللاتينية : في اليابان والصين والهند كان منذ القديم إنتاج سردي وروائي له خصوصياته وطرائقه؛ وفي الثقافة العربية نثر سردي هائل، شعبي وعالِم، لا يقل ثراء وتنوعاً؛ إن هذه التجارب «الشرقية» طرحت ـ وتطرح ـ أسئلة جديدة وقضايا جديدة على نظرية الرواية، لم تعد رواية بلزاك أو تولستوي، أو حتى دوستويفسكي أو جويس، هي النموذج الأصلي، بل تكاثرت النماذج وتكسرت القوالب النظرية، وانفتح النص الروائي، إبداعاً ونقداً وتنظيراً، على تراث الإنسانية وتجاربها الأدبية ـ اللسانية والتاريخية.

ولا شك أنه من السالف لأوانه كتابة تاريخ للرواية انطلاقاً من هذه المقدمات النظرية والتاريخية التي أشرنا إليها، بل لا يوجد تاريخ شامل للرواية الغربية ذاتها رغم الجهود الضخمة المبذولة، فبالأحرى يبدو من العسير ـ إن لم يكن من المستحيل ـ تقديم عرض شامل لكل النظريات الروائية. وهذا الكتاب ـ الذي نترجمه ـ يحمل ـ في تواضع وحذر ـ كلمة **مدخل** في عنوانه، أي أنه يفتح أبواباً ويدل على سبل ومنافذ، ويؤشِّر إلى مؤلفات ومدارس وأسماء كبرى في مجال التنظير الروائي. إن كلمة مدخل هي هنا بمعناها الحرفي، أي عتبة لا ينبغي التوقف عندها بل الدخول إلى الأرابيسكات المدهشة والرائعة لما نسميه الآن نظرية الرواية.

ورأينا من المفيد أن نضيف إلى جهد مؤلِّف هذا الكتاب، بعض الملاحق التي تنير بعض الإسهامات النظرية التي لم يوفها الكتاب ـ لا عن إغفال ولكن تحت ضغط الضرورة ـ حقها من البحث. والمترجم وحده المسؤول عن اختيار هذه الملاحق. وهو المسؤول كذلك عن ترجمة جميع الاقتباسات، رغم وجود ترجمات عربية أحياناً (قليلة للأسف)، وذلك حفاظاً على اتساق الترجمة والمصطلح.

كما أن الهوامش المسبوقة بنجمة (*) هي من وضع المترجم، وكذلك ما يرد في النص بين معقفين [ ] هو إضافة توضيحية من المترجم.

تقديـم

تفـتـرض هذه الدراسـة مـثـيـلاً غـائبـاً هنا : تاريخ الرواية. كـذلك لـم نتـوقف عند الفوارق ـ غير الثابتة تاريخياً ـ بين القصة القصيرة والحكاية والرواية. وقد اعتبرنا مفهوم **نظريـة الرواية** في مـدلوله الأوسع شـمـولاً : نسق الآراء التي صـيـغت بصـدد النوع الروائي. ومن ثمَّ سَبْكُ ثلاث وجهات نظر متكاملة في هذه الدراسة : خلاصة تركيبية للنقاشات والجدالات حول « النوع الروائي » تهدف إلى تعريفه تاريخياً والإحاطة به من خارجه، خصوصاً خلال فترات المخاض والمعارضة والرفض؛ وانطلاقاً من هذا الخطاب الاجـتـمـاعي والثـقـافي، وهذا الرأي الشـائع [*Doxa*]، يجـــري تحـليـل أهـم النـظريات المكرَّسة لمسألة المحكي (أرسطو) أو الرواية، والتي أوجدها فلاسفة وكتاب ونقاد؛ وأخيـراً قـراءةٌ لنظرية الرواية المشـتـغلة في بعض النصوص الروائيـة الكبـرى، مثل **دون كيشوت** و***Jacques Le Fataliste*** [جاك القَدَري]، والتي تسـاءلتْ حـول طبيـعتـها باعتبارها تخييلاً ونصاً أدبياً. لذا كان من اللازم القيام باختيارات، يفرضها بالإضافة إلى ذلك حجم هذا الكتاب.

ويبـقى مع ذلك أن بعض الروائيـين الكبـار نكتـفي بذكـر اسـمـهـم فـحـسـب، أو نستعرض « آراءهم حول الرواية » في عجالة : ذلك لأنهم لم يبلوروا بالمفـهـوم الدقيق **نظرية للنوع الروائي**. إن الحيِّز المحدود (بصورة متفاوتة) المخصص مثلاً لستندال وفلوبير وبروست وسيلين *Céline* لا يعني التنقيص من مكانتهم، أو أن ممارستهم قد لعبت دوراً ثانوياً في تاريخ الرواية، أو أنها لم تؤثِّر في مُنَظِّرين ذوي أهمية. ومن جهة أخرى، فإنه لتقدير الأهمية والتأثير التاريخيين لبعضهم (بلزاك، فلوبير، بروست)، لم يلتزم العرض الرئيسي المخصص لهم بالتسلسل التاريخي. وذلك أمر مقصود.

والحقيقة أن طبيعة الأدب الروائي **النقدية** أساساً لا تفتأ تُضَاعِفُ من انعدام اليقين : كثيرة هي الروايات التي تدعو، في هذه اللحظة أو تلك من قراءتها، إلى تفكير وتأمُّل حول تشكيلها وتأليفها. فمن أيِّ نقطة يمكن التعرُّف في تلك الروايات على نظرية ضمنية للنوع الروائي؟ المسألة لا جدال فيها فيما يتعلق بـ **دون كيشوت** . فالنظرية في تلك الرواية ضمنية وعلنية، بل مُؤَسَّسة! أما رواية **بحثاً عن الزمن الضائع** [لپروست]، ومهما كانت القيمة الفكرية والصَّدى اللاَّحق لآراء مؤلِّفها حول كتابة الرواية ومفهومها، فإن پروست، في رأينا، لا يطرح نظرية للرواية بل يطرح نظرية للغة ونظرية للأدب باعتباره عملاً فنياً. لكننا نعترف مع ذلك بأن وجهة النظر هذه قابلة للنقاش.

مرة أخرى، كان الاختيار محتوماً، وهو عملية تزداد صعوبة من حيث أن **مفهوم الرواية** ليس على الإطلاق مُعطىً بديهياً، سابقاً على نظريتها. لكننا هنا نكون قد شرعنا نعالج موضوع هذا الكتاب بالذات...

مدخل

نوع أدبي غير قابل للتحديد ؟

1 . تعريفات

تعرف الرواية في نهاية قرننا العشرين انتشاراً هائلاً . خصوصاً في أوروبا وأمريكا، الشمالية منها والجنوبية، ولكن أيضاً في اليابان وحتى أقصى المعمور تزدهر الروايات وتتوالد وتتكاثر . ومن حيث الكم تهيمن الرواية على الأدب : إنها تُكتب وتُقرأ وتُباع في كلِّ مكان تقريباً، أينما وُجد مَنْ يقرأ ويكتب ويشتري، أي في البلدان المتطوِّرة وبشكل أعمّ حيثما يفرض التواصل المكتوب نفسه ويتغلغل . وبسبب كونها نوعاً عالمياً تقريباً، ووليدة الطباعة والعالم الحديث، فاسمها اليوم يدلُّ على مُسَمَّيات لا تُحصى . لكن ما هي الرواية ؟ تقتصر المعاجم ودوائر المعارف على العموميات : « كتب عجائبية تتضمَّن قصص الحب والفروسية » حسب تعريف فيرتيير .[1] محكيات « مغامرات الحب والحرب العجائبية » حسب تعريف الأكاديمية الفرنسية[2] [في معجمها سنة 1694] . « حكايات تخييلية لمختلف المغامرات الخارقة أو الممكنة في حياة الناس » حسب تعريف جوكور *Jaucourt* والانسكولوبيديا .[3] ويقول معجم ليتري

1) **Dictionnaire** Furetière, 1690.

2) **Dictionnaire de l'Académie Française** 1694 .

3) **L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Arts, des Sciences et des Métiers** 1751-1772.

[المقصود هنا هو الموسوعة التي انجزها فلاسفة وعلماء وكتاب عصر الانوار تحت إشراف ديدرو . المترجم]

: « حكاية خيالية، مكتوبة نثراً، حيث يهدف المؤلِّف إلى إثارة الاهتمام عن طريق تصوير العواطف والعادات، أو عن طريق غرابة المغامرات »[1] وأمَّا **معجم لاروس** فيقول : « مؤلَّف يقوم على الخيال ويتشكَّل من محكي مكتوب نثراً ذي طول مُعيَّن تكمن أهميته في سرد المغامرات، وعرض الأخلاق أو الطبائع وتحليل العواطف والأهواء ».[2] أما **معجم روبير**[3] فيقول : « مؤلَّف يقوم على الخيال مكتوب نثراً، طويل نسبياً، يعرض ويجسِّد في وسط معين شخصيات يُقدِّمها باعتبارها واقعية، ويُعرِّفنا بنفسيتها ومصيرها ومغامراتها ».

وتضيف **الموسوعة البريطانية**[4] : « ضمن هذا الإطار الواسع شمل نوع الرواية عدداً كبيراً من الأنماط والأساليب : الشطاري، والرسائلي، والقوطي، والرومانتيكي، والواقعي، والتاريخي، لو اقتصرنا على ذكر أهمها ». وحيث تذكر **الموسوعة البريطانية** ستة « أنواع » (في حين لم يقدِّم بورجيه[5] سوى اثنين : الروايات التحليلة وروايات الأخلاق، وتيبوديه[6] ثلاثة : الرواية الخام، الرواية المنفعلة، الرواية الفاعلة)، فإن **لاروس** يُميِّز اثنا عشر نوعاً، وأما **معجم روبير**، وبغض النظر عن المعاني العتيقة في العصور القديمة أو الوسيطة، فإنه يحصي تسعة وأربعين نوعاً مرتبة تحت أربعة مداخل : النوع الأدبي، الطريقة، العرض، القُرَّاء. وكما نرى فكلٌّ هذا يفتقد الإجماع والوضوح. وندرك لماذا امتنعت **موسوعة إينفرساليس**[7] التي خصَّصت مقالاً في ثلاث وعشرين صفحة من القطع الكبير لمادة « رواية » عن الإشارة إلى تعريف عام للنوع الروائي.

من الصعوبة بمكان إذن الإحاطة بالرواية. ولهذا الأمر عدة أسباب : فالرواية لا تعرف قواعد ثابتة وقاطعة؛ وأصولها غائمة ومثار جدل؛ وموضوعها قد تطوَّر مع الزمن؛ ولا حدود لتعدد وتغير طريقتها ونبرتها. وعندما يقترح مختص، وفي إطار روح موضوعية، تعداد السِّمات الملائمة المكوِّنة لـ « النوع الروائي »، فهذا ما يمكن أن يقرأه هاوي الروايات الذي يَوَدُّ، قبل أن يستعرض تعدد المواقف النظرية، أن يعتمد على تعريف بسيط وواضح : « الرواية مُؤلَّف مكتوب نثراً؛ الرواية نوع أدبي دون شكل مُحَدَّد سلفاً؛ الرواية لا تعرض إلا المحسوس؛ الرواية تخييل؛ الرواية حكاية؛ الرواية

1) Littré, **Dictionnaire de la langue française** ,1863-1873.
2) **Grand dictionnaire encyclopédique**,.1866-1876, rééd 1964
3) Robert,**Dictionnaire alphabétique et analogique** 1959,-1964 ,
4) **Encyclopaedia Britannca** ,depuis 1768**Micropaedia**
5) Bourget **Etudes et portraits**,Le merre, 1889.
6) Thibaudet, **Réflexions sur le roman**, N.R.F. 1912
7) **Encylopaedia Universalis**, 1984

محكي ».[1] النقطتان الأولى والثالثة قابلتان على الأقل للجدل، ودون أن نزعم أن بوسعنا تقديم أحسن من هذا التعريف، فينبغي الاعتراف بأنه لا يشفي غليلنا!

2. نوع مُحْدَثُ نِعْمة في الآداب

إذا كانت الرواية، كما لاحظ ذلك أغلب المُنَظِّرين، هي النوع الوحيد المفتقد للقواعد، فذلك لأنه الوحيد الذي يعيش صيرورة دائمة ولايزال غير مكتمل. هل هذا يُفسِّر ازدهار محاكمات الرأي وأشكال سوء الفهم واللعنات والبيانات والإعلانات المذهبية التي رافقت تاريخه؟ لا نحيل هنا، بالطبع، على تقويم الأعمال الروائية المنفردة التي هي، بالنسبة للرواية كما بالنسبة لغيرها من الأنواع الأدبية، مجال للأخذ والرد : ذلك هو الميدان الخاص **بالنقد**، في حين أننا سنحتفظ بمصطلح **نظرية** للرواية باعتبارها نوعاً أدبياً (رغم أنَّ هذا التمييز في بعض الأحوال يكون واضحاً وضرورياً، فهو ليس كذلك في حالات أخرى).

ومهما يكن الأمر، فقد كان للنقّاد والمنظِّرين صوت واحد. فلم يتورَّع النقاد أبداً عن سَنِّ القواعد، وحيثما سنحت المناسبة كان الروائيون أنفسهم يُنَظِّرون. وهؤلاء لم يكونوا الوحيدين. فقد تدخَّلت السلطات الدينية أو السياسية، أو القضائية لتنصح، وخصوصاً لتُوَبِّخ أو تمنع. وأصدر النقاد، رسميين كانوا أم «خواص»، أحكاماً قاطعة فيما يجوز ولا يجوز، بما هو جدير أن يكون رواية وبما ليس أهلا لذلك. ولم يكن من النادر أن يشعر المؤلِّفون الروائيون بأنهم مطالبين بتبرير أنفسهم أمام السلطات أو الجمهور، بقليل أو كثير من حسن الطوية، حتى لو أدَّى بهم الأمر إلى أن ينتقصوا أو يصدروا قرارات الحرمان ضد منافسيهم المنحرفين عن مذهبهم. وكان كلُّ شيء يجري كما لو كان الشكُّ في وجود مبادئ استطيقية موضوعية يضاعف التدخلات من مستوى آخر : أخلاقي، أو سياسي، أو ديني. كان يشتد الخصام حول رهان الرواية بقدر ما كان يظهر أنه ليس في محله. وكتبت مارت روبير[2] : «ومن المؤكَّد أنَّ الرواية ليست النوع الوحيد الذي يعاني استبداد هذا «الإلزام» الذي يفرضه عليه

1) Henri Coulet, **Le Roman jusqu'à la Revolution**,A.Colin,1967

2) Marthe Robert **Roman des origines et origines du roman**,Grasset,1972.

الفيلسوف أو الأخلاقي من الخارج. فكلُّ أدب متطوِّر يرى نفسه على النحو ذاته وقد حُدِّدت له الحقوق والواجبات المنقولة بدقة عن حقوق الواقع التجريبي وواجباته، والتي لا تنفك عن تذكير الفن بمسؤوليته. لكن عدم انتظام الرواية، والفوضى الملازمة لطبيعتها، ولا أخلاقيتها في نظر التقليد وفي نظر المحيط الاجتماعي الواقعي على حد سواء، تجعلها أكثر تعرضاً من الأنواع الكلاسيكية إلى هذه الوصاية الأخلاقية الي بدونها كان المتخيَّل سيبدو دائماً على درجة من الغلو في الحرية والخروج على القانون تجعله شديد الخطر». ترى الباحثة إذن، أن غياب القواعد ليس ضعفاً في النظرية بل هو معطىً ملازم للرواية. إنها لا تعرف ضغوطاً ولا كوابح، وهي منفتحة على جميع الممكنات، غير مُحَدَّدة، في توسع متواصل، وهكذا فهي بقدرتها على الاختراع، ومزاجها النَّشِط، وحيويتها، تشبه المجتمع الحديث حيث عرفت انطلاقتها الحاسمة. ويرى ميخائيل باختين[1] أن الحقب التي نمت فيها الرواية وصارت سائدة (وتلك الحقب حسب ما يذكره هي : أثناء بعض فترات العصر الهيليني، وفي نهاية العصر الوسيط، وأثناء عصر النهضة، ثم خصوصاً إبَّان القرن الثامن عشر) تتميَّز باتجاهٍ نحو تفكُّك الأنواع الأخرى ونحو ما يسميه «نقدية الأنواع». فالرواية تدخل في محاكاة ساخرة (پاروديا) مع الأنواع الأخرى، وتشوِّشها، و«تُرَوِّيها»*، مزيلة أوهام قواعدها المرعية وأشكالها ولغتها التقليدية، ملغية بعضها، دامجة بعضها الآخر بالقوة، مُعيدة تأويلها. فالعنف الذي تُوَاجه به الرواية هو صدى لذلك العنف الذي تمارسه على الأشكال المقبولة والأنماط الراسخة.

ونجد عند إرڤين رود *Erwin Rhode* في القرن الماضي أو عند پيير غريمال *Pierre Grimal* اليوم (وهما مؤرِّخان لـ «الرواية» الإغريقية واللاتينية، ومختلفان في تحديد نشأتها) اعترافاً مماثلاً بأن تلك الرواية كانت تستعير من كل الأنواع الأدبية القديمة وكانت، رغم كونها غريبة عن قواعد تلك الأنواع، تستمد منها بكل حرية. ويقرِّر إيتيمبل[2] الأمر نفسه فيما يخص الرواية الصينية واليابانية. فهي أيضاً واقعة «في ملتقى كل الأنواع : الرواية الصينية، ومنذ أصولها الأولى، تسترفد من الحكايات الشعبية ومن سِيَر القدِّيسين البوذيين، ومن التاريخ والملحمة والشعر الغنائي «وبما في ذلك السيرة الذاتية»؛ وتستلهم الرواية اليابانية من جهتها «الحكايات الشعبية اليابانية المكتوبة باللغة الصينية الكلاسيكية». وسواء «خالطت» التاريخ المعاصر أو

(1) Mikhaïl Bakhtine, **Esthétique et théorie du roman**, Gallimard, 1978.

*) أي تسبغ عليها طابع الرواية.

(2) Etiemble, **Encyclopaedia Universalis**, op. cit.

التـاريخ القـديـم، فـإن الرواية، هنا أو هناك، أقلُّ الأنواع خـضـوعـاً للتـقـاليـد. وهي لا تكتفي بالاقتراض، بل تُحَوِّرُ وتُحرِّف لحسابها الخاص. ولا تكتفي بتغيير ما تعثر عليه، بل تتضمَّن في ذاتها مبدأ كلِّ التحويلات الممكنة. ولو ردَّدنا عبارة ڤاليري *Valéry* لأمكننا القول بأن ما تشترك فيه مع الحلم هو أن كل إفراطاتها منتسبة إليها.

وحين لا تكون الرواية محل معارضة من منتقديها، فعليها أن تدافع عن نفسها ضد نفسها : فهي مهدَّدة بالامتثالية، وخطر التحجُّر، وعليها أن تتحاشى انزياحاً أكثر مما ينبغي عن تطور العالم والذهنيات، وتتجنَّب إيديولوجية مستقلة أو تقنية رجعية. لا محيص لها، وعلى وجه السرعة، من أن تخترع، وهي مجبرة على التجديد بأيِّ ثمن إما نحو الأفضل أو نحو الأسوأ. وهكذا فإن حرية مظهرها وأقوالها، ومرونتها، ولا أخلاقيتها ولا امتثاليتها المُكَوِّنة لذاتها هي التي تجعلها ضمنياً مشبوهة في أعين كلِّ سلطة استبدادية. قالت مارت روبير (لكنها كانت تقصد العصر الحديث وحده) إن الرواية ليست فحسب عامية بل ديمقراطية في جوهرها. أو أيضاً إيتيمبل : «لا رواية : الحكم ثيوقراطي*؛ الحكم ثيوقراطي لا رواية».

إذا جرى اعتبار الرواية خطيرة ومُضِرَّة، فذلك كان ليس فحسب لأن بوسعها أن تقول كلَّ شيء، بكلِّ حرية، وبكلِّ الأشكال، ولأنها تدَّعي أنها تقول كلَّ ما تقوله الأنواع الأخرى، بل لأنها تنوي قول ذلك في الشكل ذاته وبالسلطة ذاتها التي تمتلكها الخطابات الأخرى. ذلك أن الرواية امبريالية بطبعها، «تستعمر» وتضم المناطق المجاورة دون خجل، إنها تستعيد ثيمات وطرائق الكوميديا والتاريخ والهجائيات والقصيدة الغنائية والقصيدة التعليمية، والتفكير الفلسفي، إلخ. وتلاحظ مارت روبير : «لا شيء يمنعها من أن تستخدم الوصف، والسرد القصصي، والدراما، والمحاولة، والشرح، والحوار الذاتي، والخطبة، لأهدافها الخاصة؛ ولا أن تكون حسب هواها، خرافةً، أو حكاية، أو مثلاً، أو أنشودة رعوية، أو مُدَوَّنة تاريخية، أو قصة، أو ملحمة، كل هذه على حدة أو مجتمعة...»، لا شيء فعلاً يمنعها، لأن الرواية بإلغائها «للطوائف الأدبية القديمة» بوصفها حقًّا «مُحْدَث نعمة بين الآداب» «تستحوذ على قطاعات من التجربة الإنسانية تزداد اتساعاً والتي تتباهى الرواية غالباً بأن لديها معارف مُعَمَّقة عنها، والتي تعطي عنها نسخة أمينة، تارة بنقلها مباشرة، وتارة بتأويلها على غرار الأخلاقي والمؤرِّخ واللاهوتي، بل وعلى غرار الفيلسوف والعالم».

*) الثيوقراطية : نظام سياسي يعتبر أصل سلطته صادراً عن الله ويتولى الحكم فيه رجال الدين.

ألم يكشف زُولا، حين أكَّد في **الرواية التجريبية** : «إننا نحن الروائيين قضاة تحقيق عن البشر وأهوائهم»، عن جنون عظمة يفوق جنون عظمة بلزاك لما تفاخر بمنافسته لمؤسسة الأحوال المدنية وبتفوقه على المؤرخين؟ وتُعلِّق مارت روبير على ذلك قائلة : «ما كان ممكناً لراوي الأخبار أن يحلم بارتقاء خارق أكبر : في حين أنه كان في سالف العصر والأوان لا يفكِّر قط إلا بتسلية الناس إذ يستثمر التواطؤ المعروف جيداً بين اللذة والكذب، ها هو يراكم من الآن فصاعداً وظائف العالِم الصارمة، والقس، والطبيب، وعالم النفس، وعالم الاجتماع، والمؤرِّخ». إذا كان كلُّ الروائيين لا يشاطرون هذا الزعم، فهو لا يفتأ يُمَيِّز واحداً من الاتجاهات الذي يزداد تأكيداً في الرواية الحديثة : التعبير عن كُلِّية الواقع، وصياغة الحقيقة النهائية بأسلوب العالم، وندرك حينئذ لماذا تهاجمها الدوائر الدينية، والأخلاقية، والسياسية، بل حتى الاستطيقية (المدارس الأدبية والأكاديميات بالقدر نفسه) بمثل هذه الشراسة. جميع المحاكم تتواجه في محكمتها، لأنها تزعم الحلول محل تلك الدوائر بشكل أفضل. وهكذا فالخصومات المنبعثة من الخارج ضد الرواية هي في الواقع تلك التي تجرُّها عليها طبيعتها اللاَّمُحَدَّدة وطموحها غير المحدود. بل أكثر من ذلك : إن الصعوبات التي نعانيها في تعريفها وتصنيفها وتحليل تاريخها وفهم تقلباتها هي صعوبات صميمة وخاصة وباطنة فيها. إنها منتسبة إليها. وعبارة ڤاليري المذكورة سابقاً هي أكثر صدقاً مما نظن. فإفراطاتها ليست منتسبة إليها فحسب، بل إفراطات الآخرين، لأنها تدَّعيها لنفسها. وكما أدرك ديدرو ذلك جيداً، فإنها تدمج في ذاتها كلَّ الأنواع الأخرى، كلَّ طرائق القول والفعل، ولكنها أيضاً تدمج الانتقادات الموجَّهة لها وحتى النظريات التي تحاول فرض نفسها عليها، ولو كانت تلك النظريات تبدو غير ملائمة لها! قدرة خارقة، قريبة، في إفراطها، من العبث. والخلاصة : إنَّ الرواية، بإفراطها في المطالبة وإفراطها في الضم والإلحاق ضمن امبراطورية الآداب، لا يمكن بسهولة القبول بفكرة أنها نوع من بين أنواع أخرى : إنها تنحو اليوم نحو التماهي بأكثر من الأدب ذاته!

الفصل الأول

فنون الشعر :
مفارقة الانتساب إلى أرسطو

1. فنون الشعر : الرواية ليست نوعاً أدبياً

تترسَّم أغلب فنون الشعر في الغرب القديم ثم المسيحي، الأَثَرَ العظيم لأرسطو (فلم يكن أفلاطون سوى مرجع ثانوي نادر الاستعمال). ولا يوجد نص نظري في هذا المجال قد قُرئ وتُرجم وشُرح واستُلهم إلى حد تحريف معناه مثل مؤلَّفه **فن الشعر**[1] المشهور. والرأي الذي تقرَّر انطلاقاً من أرسطو ينصُّ على وجود ثلاثة أنواع كبرى، نبيلة أو سامية بوزنها العروضي وموضوعها وأسلوبها : التراجيديا والملحمة والكوميديا. غير أنه علاوة على أن هذا الثلاثي قد نحا إلى التحول لثلاثي آخر : الملحمي والدرامي والغنائي، فإن أنواعاً جديدة قد أُلحقت أو مُزجت بالأنواع الأخرى، أحياناً في غياب أيِّ نظام. الاستمرارية مع الخلط، كان ذلك على ما يبدو هو السِّمة المزدوجة لتلك المُصنَّفات النظرية.

والمُنظِّرون الكلاسيكيون [الفرنسيون] المتأثرون بأرسطو والمتشبعون بمبادئه، أولَوا الاعتبارَ لبعض الأنواع الجديدة المنتسبة للتراث الوطني كالقصيدة البطولية - الروائية (كما تجسِّدها **أورشليم المحرَّرة** لتاسو و**أورلاندو الغاضب** لآريوستو)، والرواية الرعوية (**أركاديا** لسانَّزار و**ديانا** لمونتمايور)، والرعوية الدرامية أو المأساة الهزلية، لكنهم نفوا عنها كلَّ ميزة ظاهرة. وأمَّا بوالو فإن النشيد الثالث من كتابه **فن الشعر**[2] مخصص للأنواع الثلاثة الكبرى، في حين أن النشيد الثاني

(1 Aristote, **poétique**, seuil, 1980, texte, introduction et notes par Roselyne Dupont- Roc et Jean Lallot

(2 **Art poétique**, 1674, in Boileau, **oeuvres complètes**, "Bibliothèque de la Pléiade", Gallimard, 1966

يستحضر دون ترتيب، كما كان يفعل أسلافه في القرن السادس عشر، الأنواع الصغرى : القصيدة الغزلية، القصيدة الريفية، المرثاة، الأنشودة الغنائية، السونيتة، المقطوعات الهجائية، القصيدة الغنائية ذات الأدوار، القصيدة العاطفية، الموشح الغنائي، الأهجية، الهزلية، الأغنية.* أما رابان[1] من جهته، كما يلاحظ ذلك جيرار جينيت،[2] فلم يترك من خيار للأنواع الصغرى سوى « الإلحاق التقييمي » بالأنواع الكبرى أو الإقصاء إلى الظلمات البرّانية، أو إذا فضّلنا، إلى متاهات « اللااكتمال ». ذلك ما سجّله رينيه براي[3] : « كان المنظّرون متشبّعين بازدراء عظيم لكلٍّ ما ليس بالأنواع الكبرى. المأساة والشعر الملحمي، ذلك ما استحوذ على اهتمامهم ».

تبعاً لدارسي البويطيقا الفرنسيين الكلاسيكيين يمكن تمييز ثلاثة ضروب من الأعمال الأدبية، ثلاثة مستويات من النبالة، متدرّجة متراتبة. تأتي أولاً الأنواع النبيلة، المثيرة للتمجيد والإعجاب والجديرة بالمحاكاة (ولو أن الكوميديا أقل نُبلاً). ثم تأتي الأنواع الأخرى، التي يُستشهد بها بقليل أو كثير من التسامح المتعجرف : فيرى بوالو أن Ode [الأنشودة الغنائية] خليقة بالتقدير، ولكونها قديمة لدى پنداروس وهوراتيوس، أو مكرّسة لتمجيد لويس الرابع عشر [ملك فرنسا في عهد بوالو]، فهي جديرة بالاحترام ويعترف لها بـ« أن ما فيها من فوضى هو أثر من آثار الفن »؛ أمـــا Epigramme [المقطوعة الهجائية] فهي من شعر البلاط، ولا تقدِّم « أفكاراً » وما هي، في الأغلب، « إلا نكتة قد زُيِّنت بقافيتين »؛ أما غزليات رونسار فما زالت بها آثار البداوة والقرب من الأصول « القوطية ».

ولا يُعترف بهذه الأنواع « الصغيرة » إلا على مضض، إذ لا مجال لمقارنتها بأي حال من الأحوال بالأنواع الكبرى المُعترف بها تراثياً.

ويبقى صنف أخير لم يتم تصنيفه لأنه غير قابل للتصنيف، ويتضمَّن المطرودين، والمنبوذين و« الأنواع » التي تقصيها فنون الشعر، تلك التي لا يثير

*) هذه أسماء أنواع أدبية نورد تسميتها الأصلية على التوالي :

Idylle, Eglogue, Elégie, Olde ,Olde,Sonnet, Epigramme, Rondeau, Madrigal, Satire, Vaudeville, Chanson.

1) Rapin, **Réflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes** 1674

2) Gérard Genette, **Introduction à l'architexte**, 1979

3) René Bray, **Formation de la doctrine classique en France**, Nizet, 1945

ذكرها سوء الهزء. وفي الصفّ الأول منها، إذا جاز لنا القول، توجد الرواية. يورد بوالو المصطلح، أو يشير في احتقار إلى أبطالها «المتخنثين»، لكنه يذكرها عرضاً في شطر من بيت، باعتبارها وسيلة لإبراز مزايا الأنواع الأخرى. وفي رأيه أن الرواية، مثل المسرح المعاصر قد اجتاحتها تخنثات الحب، غير أنه ينبغي «الصفح» عن «نزقها» اللامجدي! الرواية، في نظر هذا الرقيب الصارم، إن كانت للتسلية لحظةً قصيرة، فإنها **في الحقيقة** مرفوضة تماماً. وليست جديرة بأيِّ اعتبار. وإذا امتنع بوالو عن محاكمة تاسو الذي يجعله ضمن مؤلِّفي الأشعار الملحمية بسبب شهرته، فإنه، وبكلمة واحدة، يحطِّم رواية **كليليا**[1]. لا يمكن التطرق للرواية في فن من فنون الشعر: فالرواية ليست نوعاً أدبياً. إذن، بوالو، مُنَظِّر الأنواع الأدبية يحتقر الرواية - بيد أنه، كما سنرى، كان منشغلاً بتطورها لدرجة جعلته يخصِّص لها مؤلَّفا هجائياً هو **محاورة حول أبطال الروايات**.[2] لم يكن لهوراتيوس وأرسطو، سلفيه العظيمين، هذه المخاوف والازدراءات، وذلك لسبب وجيه: بالنسبة لهما، كما بالنسبة لمعاصريهما، لم يكن للمحكيات المكتوبة نثراً من سبيل إلى الوجود الأدبي. لا يذكر أرسطو في **فن الشعر** أيَّ مؤلَّف يمكن أن نطلق عليه الآن اسم رواية. وبالأحرى لا يقدِّم نظرية عنها. فقد عاش قبل عصر «الروايات الإغريقية»، وما أراد أن يكون سوى مُنَظِّر للتراجيديات والملاحم الإغريقية، والتي كان بعضها، بالنظر إلى عصره، ينتمي إلى ماضٍ سحيق. لقد كرَّس للأنواع الكبرى الدرامية والسردية، كل قوة تفكيره، ممَّا يجعل مساهمته ثمينة بالنسبة لنا؛ وتزداد قيمتها بسبب ديمومة وشمول تأثيره عبر القرون. ومفهوم الرواية وتاريخها ذاتهما قد لحقهما ذلك التأثير. فلنعد إلى أرسطو، نموذج مُنَظِّري البويطيقا، وإلى الذي كان قد استلهم منه وخالفه: أفلاطون.

2. أرسطو مُنَظِّراً للمحكي

ما الشعر؟

موضوع أرسطو، كما يدلُّ على ذلك عنوان كتابه، هو الشعر. ويشمل هذا

1) رواية للآنسة de Scudéry.

(2 Boileau,**Dialogue sur les héros de roman**, in oeuvres complètes, op.cit

المصطلح، إلى حانب التراجيديا (الدرامي الرفيع) والكوميديا (الدرامي الوضيع)، الملحمة (السردي الرفيع)، وصنفاً رابعاً لا يُحدِّده بدقة غير أنه يستشهد فيه بالپارودِيا و**الدِيلياد** لنيكوخاريس، وأيضاً **مارغيتيس** المنسوبة لهوميروس، وهذا المؤلَّف الأخير هو بالنسبة للكوميديات بمثابة **الإلياذة** و**الأوديسيا** بالنسبة للتراجيديات . وهذه المجموعة غير المُتَّسقة في عرض أرسطو تدخل ضمن السردي الوضيع، وهذه فيما يبدو هي وظيفتها الجوهرية والتناظرية . وأما ما يتعلَّق بالأسلوب السردي عموماً (وسنعود لا حقاً إلى تمييز الموضوعات الوضيعة أو الرفيعة) فإن أرسطو يذكر حقاً، في بداية دراسته، الديثرامبوس الذي يُمَثِّل صنف السردي الخالص (محكيات يتلفظ فيها الشاعر وحده دون الحوارات التي هي من أقوال الشخصيات أي أقوال منقولة)، لكنه لا يُطَوِّر هذه الفكرة ولا يعود في نظامه إلى هذا المثال، في حين تظهر الملحمة فيه في موقع ممتاز . الملحمة تمثل صنف السردي المختلط (يتعاقب فيها السرد والحوار، حسب تعريف أفلاطون في **الجمهورية**، الكتاب الثالث، وقد حَوَّر أرسطو ذلك التعريف في **فن الشعر**) .

جوهر ذلك التحوير في وجهة النظر بين أفلاطون وأرسطو يفرضه وضع **المحاكاة** *mimésis* . أفلاطون يعتبر أن كلَّ قصيدة هي سرد *dièġèsis* . وإلى جانب السردي الخالص، والمحكي الخالص، يضع السردي المحاكاتي، وهو خطاب مباشر يوهم بأن قائله شخص آخر غير الشاعر : ولذلك فإن النص المحاكاتي بصورة تامة بالنسبة له هو النص المسرحي . أخيراً يُميِّز أفلاطون المحكي المختلط، أي تعاقب السرد الخالص والحوار، كما هو الحال عند هوميروس، أنموذج الشعراء الملحميين. وعلى العكس من ذلك يرى أرسطو أن المحكي الدرامي والمحكي الملحمي، في التراجيديا والملحمة هما صيغتان للمحاكاتي، وبعبارة أخرى فإن المحاكاة تحتل في نظامه، وعلى عكس أفلاطون، مجموع مجال الشعري .

المحاكاة

قد تبدو هذه التفريعات والتدقيقات لبعض القراء المعاصرين، قليلة الوضوح، أو حتى عديمة الجدوى . غير أن المنظِّرين اللاحقين لم يكونوا قاصرين عن بلوغ دقة هذه التحليلات فحسب، بل إن مسألة المحاكاة مسألة حاسمة . فماذا يعني إذن التأكيد القائل بأن الشعر من طبيعة المحاكاة؟ يقصد أرسطو بالمحاكاة تمثيل فعل

إنساني (*praxis*)، أو أيضاً تمثيل « أشخاص فاعلين ». هنا يكمن بالنسبة له موضوع الشعر، باستثناء كل خطاب آخر غير محاكاتي، أي ذلك الذي لا يصوِّر الكائن الإنساني فاعلاً. وقد تُرجمت لفظة *mimèsis* عادة بلفظة ***imitation*** [محاكاة]. ونفضل نحن مع ديبون-روك وجان لالو[1] اللفظ الأكثر حركية ودرامية، والأقل التباساً في نهاية الأمر: ***représentation*** [التمثيل]. والحقيقة أن *mimèsis* عند أرسطو ذات مظهر درامي، بل مسرحي، وذلك ما يعبر عنه حين يقول بأن القصة أو الحكاية [*mythos*] هي جوهر التراجيديا، قبل *ethos* [الأخلاق أو الشخصيات]. ويقول إن تلك مزية هوميروس الذي جعل من ملحمتيه درامات حقيقية؛ وتلك أيضاً، في نظره، علَّة تفوُّق التراجيديا على الملحمة (على عكس ما يرى أفلاطون). والأمر الثاني أنه لابد من الإلحاح على الطابع الإبداعي لـ *mimèsis* الأرسطية؛ إنها ليست مجرد استنساخ لموضوعها : « الإنسان المتصف بخلق، القادر على الفعل والعاطفة، المندمج في شبكة من الأحداث »؛ بل على العكس، ينبغي على الشاعر، الـ *mimètès* [المُحَاكِي] أن يؤلِّف « تبعاً لمعقولية لها طابع العمومية والضرورة، قصةً (*mythos*) : إن فن الشعر هو « فن هذا العبور ». فالموضوع « المُحَاكَى »، الحاضر دائماً، يتخطَّى ذاته نحو موضوع « مُمَثَّلٍ » « ينبغي، كي يكون ناجحاً، أن يخضع لقوانين الفن (*tekhné*) » كما حَدَّدها أرسطو. لهذا السبب كان **فن الشعر** معيارياً (لأنه يقول ما ينبغي أو ما قد ينبغي فعله) ووصفياً على حَدٍّ سواء، ولذلك أيضاً فهو، بشكل جيِّد للغاية، عمل مُنَظِّر وليس فقط عمل مؤرِّخ. هذا « التوتر » بين القاعدة [النظرية] والواقع، التقنين والملاحظة، والذي كان أرسطو على وعي به، يعطي، فضلاً عن ذلك، معنىً لمفهومي الضروري والاحتمالي : إذا كان أرسطو يُقصي المستحيل، واللامعقول، واللامنطقي (وهو ما يلجأ إليه في الحقيقة هوميروس، الشاعر الجدير بهذا اللقب - هذا هو الواقع الموجود)، فإنه يطالب الشاعر مع ذلك بأن « يشتغل حتى حدود الاحتمالي » إذ أنه يصل إلى التسليم فيما يشبه المناقضة « باحتمالية اللااحتمالي ». هنا يوجد الإلزام الذي يزعم أنه يتجاوز بالفن المحاكاتي ما هو خاص وعَرَضي. وهكذا فإن **فن الشعر**، هذا المصنَّف العلمي لأكثر الفلاسفة القدماء تجريبية، هو في الآن ذاته **مؤلَّف نظري**، بمعنىً لم يبلغه دون شك أيٌّ من لاحقيه في هذا المجال.

1) ***Aristote**, op. cit*,

موقع الصيغة السردية عند أرسطو

ماذا يعني هذا المطلب النظري (الذي يدعم استعمال **تمثيل** كمقابل للمحاكاة) بالنسبة للصيغة السردية، في حين أننا رأينا أنَّ ما يمكن أنْ يغطي مجال « الرواية » (وهو مصطلح مغلوط تاريخياً هنا بالطبع) لم يحظ باهتمام أرسطو ؟ إنه يتيح - بغض النظر عن صعوبات القراءة وتأرجحات المترجمين الذين أضرَّت بهم مخطوطات تالفة - تدقيق نسق من التحديدات والاستثناءات التي لم يكن « السردي الوضيع » وحده ضحية لها. إن أرسطو في فن الشعر لا يعطي اعتباراً واضحاً إلا للأعمال المنظومة شعراً، تلك التي - حسب قوله - تُمَثِّل بواسطة الإيقاع واللغة والنغم. هكذا إذن يجري استبعاد « محاكيات صوفرون وكسيناركوس والمحاورات السقراطية »، وهي جميعها نصوص نثرية. لكن الرفض يمسُّ أيضاً مؤلَّفات منظومة شعراً (بالوزن « البطولي » أي بالبيت السداسي التفعيلات الدكتيلية) تعالج « موضوعات في الطب أو الطبيعة »، الأمر الذي حدا بأرسطو أن يُسَمِّيَ امباذقليس طبيعياً لا شاعراً، رغم أنه يؤلِّف شعراً تماماً مثل هوميروس. ليس الوزن الشعري هو ما يجعل من الشاعر شاعراً بل أولاً وقبل كلِّ شيء الميميسيس أي التمثيل. كذلك فإن كلَّ منْ يؤلِّف مثل خيريمون، مؤلِّف منظومة **قنطورس** التي لم تصلنا، وهي رابسودية مؤلَّفة من أوزان شتى، يجب أيضاً أن يُسمَّى شاعراً لأن منظومته داخلة في حيِّز المحاكاة والتمثيل.

لنجمل ما ذكرناه : يُنحِّي أرسطو من مجاله الشعر الذي لا يُمثِّل أفعالاً إنسانية، أو أناساً فاعلين، مثل الشعر الغنائي أو التعليمي، والذي لا تتميَّز فيه « المسافة المحاكاتية » و« البُعد التخييلي ». ويستبعد أيضاً المحاكاة عن طريق النثر التي قد نُصَنِّف ضمنها القسط الأوفر من حكاياتنا وأقاصيصنا ورواياتنا الحديثة. وأخيراً، وبشكل مسبق، يرفض اعتبار النثر غير المحاكاتي، غير التمثيلي، الذي لا يشير إليه مجرد إشارة في كتابه **فن الشعر** - كالخطابة مثلاً التي عالجها بالمقابل مطوَّلاً في كتابه **الخطابة**. وهكذا فإن أرسطو يضع حدوداً، لكن بالنظر إلى اعتبارات [منهجية] صارمة، حتى وإن كان مُصَنَّفه على الأرجح مبتوراً وغير تام، وكثير من قراءات النص عسيرة التفسير. وربما يكون الجزء المفقود من فن الشعر قد عالج، لا الشعر الغنائي المُستبعَد مبدئياً (وكون ذلك المبدأ جيداً أو سيئاً مسألة أخرى)، ولا صيغة السردي الوضيع (ما يسمِّيه « الباروديات » أو كل محكي « هزلي » مكتوب نثراً)، بل الكوميديا، أي صيغة الدرامي الوضيع، التي يخبرنا أرسطو في الفصل السادس بأنه

« سيتحدث عنها فيما بعد ». هل هو وعد لم يف به ؟ من المعتقد بالأحرى أن الكوميديا كانت تشغل كتاباً ثانياً قد ضاع. ومن الممكن إطلاق العنان للحلم حول هذا الضياع الذي لا مردَّ له دون ريب، وأن نجعل منه، على غرار مؤلِّف اسم الوردة، [1] المركز السري والملعون والمُغَيَّب لمكتبة - متاهة محكوم عليها بشكل ساخر أن تُدَمَّر بنيران متعصِّبي الثقافة المسيحية - ،ذلك كله ضمن إطار... رواية بوليسية. انتقام متأخر للضحك وللرواية (أو لضحك الرواية)!

3. أهمية فن الشعر الأرسطي

فنون الشعر* إذن تكون في جوهرها راسمة للحدود كما تكون معيارية، ونستطيع تصوُّر أن الرواية، بحريتها ولامبالاتها بتقريرات المنظِّرين وازدراءاتهم لتؤكِّد ذاتها وتزدهر، لا علاقة لها منذ نشأتها بتشييداتهم [النظرية] المتسلِّطة. إن الأمر يتعلَّق بعالمين لا مجال للمقارنة بينهما ولا اتصال. تتجاهل وجهة النظر هذه تأثير فنون الشعر الكلاسيكية، بل وحتى ملاءمتها. والواقع أنها حدَّدت بقدر لا يُستهان به ولفترة طويلة الموقف السائد بخصوص الرواية، وبشكل أعم تجاه كلِّ محكي، وأثَّرت، نتيجة لذلك، على المؤلِّفين وعلى الجمهور سلباً أو إيجاباً. وبالمقابل لا ينبغي أن نمنحها من التأثير أكثر مما تطالب به هي نفسها. إن قوة فنون الشعر الكلاسيكية تقوم على روح التنظيم التي تَتميَّز بها وعلى جهودها نحو التركيب، وليست قائمة على امتدادها الشمولي. وهذه الميزات لا يمكن نسبتها في الحقيقة إلا لأرسطو : لأن بوالو وهوراتيوس[2] تشوبهما نقائص كثيرة في هذا المجال. إضافة إلى هذا فإن القول بوجود عصر لويس الرابع عشر، على غرار أغسطس** (وجد فيه جيل أوجيلا « كلاسيكيان » تتويجهما في فن الشعر لبوالو، وفي فن الشعر لراپان الأب اليسوعي)، يعني تحديد إرادة وجهد معياري، لا واقعاً متصفاً بانسجام تام.[3]

(1 Umberto Eco **le Nom de la rose** Grasset-Fasquelle, 1982

*) المقصود دائما بفنون الشعر هي الدراسات النظرية والتطبيقية على شاكلة فن الشعر لارسطو.

(2 Horace, **Art poétique,** dit encore **Epitre aux Pisons**,Les Belles Lettres, 1978.

**) اغسطس (63 ق.م.-14 ب.م) اول امبراطور روماني بعد القضاء على الجمهورية وقد بلغت في عهده الحضارة الرومانية وثقافتها اوجهما وكان هوراتيوس من الشعراء المقربين إليه.

3) انظر ملاحظات انطوان آدم في : **Boileau, op.cit.**

ويبقى رغم ذلك أن الإرادة المعيارية هي جزء من المعطيات التجريبية. وفي هذا يظل هوراتيوس وبوالو، مع كثير من الفروق، وَفِيَّيْن لروح أرسطو. إن هيمنة القاعدة [العامة]، ومبدأ المحاكاة والتمثيل، ومطلب مشاكلة الحقيقة واللياقة، والفصل الدقيق بين مستويات الأسلوب، جميعها تحدد نظرياً مفهوم النوع الأدبي المتلازم مع تقرير قواعد الفن. وبعبارة أخرى، لا تعترف النظرية بنوع أدبي إلاّ بقدر ما تسهم في تشكيله.

وينضاف إلى ذلك (ويمتزج به) الثقل العظيم لسلطة الماضي، وسلطة النموذج الذي كرَّسه قدَمه. إن ما كان عند هوراتيوس وبوالو، إلى جانب ابتكار لا مراء فيه، استمراراً وفياً لتراث مُبَجَّل لا يجوز تخطِّيه، كان لدى أرسطو اجتهاداً لا يُبَارى في التفكير ورسم الحدود، إن لم يكن له طراوة البدايات (فأرسطو ليس هو البدء بأيِّ حال من الأحوال). على هذا النحو كان الكلاسيكيون مُحقِّين في العودة إلى أرسطو، لكن العودة، لذلك السبب ذاته، كانت في حدٍّ المستحيل. وتظل نظرية أرسطو مطلباً استطيقياً وأخلاقياً في أفق فنون الشعر الكلاسيكية.

ولا يتعلَّق هذا المطلب بالمسرح التراجيدي فحسب، والذي نعلم أن أرسطو (خلافاً لأفلاطون) قد وضعه في المرتبة الأولى قبل الملحمة. فصيغة السردي الرفيع أي الملحمة هي أيضاً عند أرسطو محاكاتية. والحال أن الأولوية التي يضفيها على القصة المروية (*muthos*)، والاختيار المقتصر عنده على تمثيل الأفعال أو الأناس الفاعلين، وتأكيده على تهيئة التخييل عن طريق «مصفاة» «الضروري» و«الاحتمالي»، كل هذا يجب ويمكن أن يُقَرِّب سمات الصيغة السردية كما تعرضها النظرية الأرسطية من خصائص روايتنا الحديثة. لكن الجانب الآخر المتمثِّل في مطلب التنقية، والإلحاح على ضرورة قواعد صارمة للتخييل، وكذا المكانة الممنوحة للتعبير، كل هذا يبعدها بصورة لا نهائية عن «الرواية»، ذلك النوع الأدبي غير الخالص بكلِّ معنى الكلمة، أو بعبارة غير مغلوطة تاريخياً، عن المحكي الذي لا يقبل بأيِّ تقنين - إلا أن يصير ذلك التقنين واحداً من طرائقه الخاصة القابلة للانتظام والسمو، أي صيغة السردي الرفيع كما يراها أرسطو. فإذا لم تكن الرواية، في نظر فنون الشعر المنبثقة عن أرسطو، نوعاً أدبياً حينما تفتحت على الوعي النظري، أو ببساطة على الوعي النقدي، فذلك لأنها كانت مُحَمَّلة (وسيقول البعض: مرهقة) بالثقل الرائع، لكن الباهظ، الذي تمثِّله النظرية الأرسطية للملحمة. والخلاصة إن الرواية، قبل ولادتها، وعلى المستوى النظري الخالص، كانت لفخرها وحرجها العظيمين، مرتبكة بالملحمة.

4. الرواية نوع فوق الأنواع ؟

غياب الرواية عن النظريات القديمة [اليونانية واللاتينية]

هناك إذن محاذاة وابتعاد، بالنسبة للنظرية الأرسطية، عن هذا الموضوع الحديث الذي لم يكن بإمكان تلك النظرية سوى الجهل به والتأثير عليه : أي الرواية. وستظهر هذه الميزة المزدوجة ونتائجها بشكل أفضل لو استعرضنا من جديد الخطاطة التي اقترحها جيرار جينيت في كتابه **مدخل لجامع النص**، فقد صنَّف « الأنواع » التي حدث التنظير لها في **فن الشعر**، من ناحية تبعاً لتركيب الصيغ - صيغة السردي وصيغة الدرامي، ومن ناحية أخرى تبعاً لتركيب الموضوعات - الأشخاص الفاعلين الأدنياء أو السَّامين - ويقصي عمداً المدخل الثالث أي الوسائل : الإيماءات، الأقوال، اللغة الإغريقية، اللغة الفرنسية، الشعر أو النثر، وهي أمور أشار إليها أرسطو دون أن يستثمرها بنفس الطريقة الشاملة. ولنذكِّر بالمعايير المتعلِّقة بالصيغ. إن الصيغ، باعتبارها ذات طبيعة شكلية، تُحدِّد « أوضاعَ تلفُّظ » : السردي يحكي، أي أن الشاعر، وهو فاعل التلفظ، يتحدث باسمه، إما مباشرة، وإما بواسطة الشخصيات، فاعلي الملفوظ، الذي يُسْنِد إليهم القول بصورة مؤقَّتة؛ في حين أن الشخصيات، في صيغة الدرامي، تكون في موقع فاعلي التلفظ، فهي، هي وحدها، تمتلك القول. أمَّا المعايير المميِّزة للموضوعات فهي في **فن الشعر** مبهمة بشكل مخيف لكن مفيد : تكون الشخصيات الممثَّلة إمَّا أسمى منا أو مساوية لنا أو « أدنى منا ». قبل كل شيء : هذه الـ« نحن » مثار صعوبة : ما معيارها؟ ربما يكونون من عامة الناس الذين نحن منهم. غير أن هناك مسألة أخرى : إن الصنف الثاني (المساوي لنا) لا تتم العودة إليها في عرض أرسطو، والتقابل بين السَّامين والأدنياء تنطبق، وعلى مسافة قليلة في النص، إمَّا على معايير خلقية (رذيلة - فضيلة)، وإما على معايير اجتماعية (مقام رفيع - مقام سوقي). وسننظر في آن معاً إلى التركيب في وضوحه وإلى المعايير في التباسها.

الموضوع	الصيغة	الصيغة
الرفيع	التراجيديا	الملحمة
الوضيع	الكوميديا	(الپاروديا)

ولأن أرسطو يضفي القيمة في آن واحد على صيغة الدرامي وعلى الموضوعات الرفيعة فالتراجيديا عنده هي التي لها الأفضلية، والپاروديا فاقدة للقيمة بشكل مناظر تماماً، كما يتجلّى ذلك لأيّ قارئ لـ**فن الشعر**. لكن المسألة في تفصيلها (غير الثانوي إطلاقاً) مُعَقَّدة، ونحيل على المؤلِّفين الذين سلف ذكرهم من أجل مناقشة دقيقة لها، تلك المناقشة التي لم تُقفل بعد. وفي منظورنا الخاص أي نظرية الرواية، ينبغي التأكيد على مستويين من الملاحظات المترابطة. أوَّلها: إن الصنف الرابع («نوع» **الپاروديا**)، الذي لا يعالجه أرسطو كما رأينا، هو، بنيوياً، خانة فارغة، يمكن أن تشغلها أشكال شتى من المحكيات غير الرفيعة، أو بعبارة أخرى، عدد كبير مما نُصنِّفه نحن منذ بضعة قرون تحت اسم «رواية». ألم يكن للرواية، في تاريخها الطويل والمضطرب، ارتباط وثيق، أكثر من مرة، بالپاروديا؟ هذه المسألة تستحق المتابعة. غير أن للرواية دون شك نزوعاً إلى تجاوز هذا الموقع الثانوي، الغنيِّ بإمكانياته، وذلك في كل الاتجاهات: إنها تربط علاقات وثيقة مع الكوميديا، وبالطبع مع الملحمة، التي تزعم الرواية أنها ترث عنها أهميتها ومرتبتها الرفيعة؛ بل إنها تنتسب حتى إلى التراجيديا – ألم يشر أرسطو نفسه، كما كنا قد لاحظنا، إلى نقط التقارب، إن لم يكن التشابه بين النوعين؟ وقد نتصوَّر مقدار الانحرافات التي يمكن بواسطتها الشروع في مثل هذه المقارنات والتجاوزات الطموحة، غير المستبعدة على الإطلاق والمماثلة لطبيعة الرواية!

والمجموعة الثانية من الملاحظات، التي لا يمكن فصلها عن الأولى، وتهدف إلى إنارتها، تتعلَّق بأوضاع الموضوعات. إن التصوُّرات الخاصة بالمجتمع الإغريقي القديم، وفي علاقة مع بنياته الاقتصادية والاجتماعية والسياسية تنحو إلى عدم فَصْلِ الميزة الخُلقية عن الميزة الاجتماعية للشخصيات وأفعالها. غير أنَّ وجهة النظر هذه، كما نعرف، قد تطورت. ويذكر جيرار جينيت، في ملاحظة صائبة، أننا في المجال الدرامي نجد مثلاً بقلم كورناي *Corneille*، وهو منظِّر رفيع المقام، الفصلَ الذي لم يعد يدهشنا، بين مستوى «رفعة» الأفعال ومستوى الشخصيات. هل بالإمكان تصوُّر أفعال غير مأساوية (غير رفيعة) في وسط نبيل؟ بالطبع، إنها الملهاة البطولية التي مارسها بتألُّق ودافع عنها كورناي نفسه! أما ما يتعلَّق بفعل مأساوي أو رفيع في وسط عامي مبتذل، فإنَّ ديدرو *Diderot* وبومارشيه *Beaumarchais* جعلا من نفسيهما مُنظِّرين له، ونسميه على غرارهما: الدراما البرجوازية (وهذا لا يعني بالطبع أن الآخرين قبل هؤلاء المؤلِّفين لم يؤلِّفوا، دون اكتراث بالنظرية، مسرحيات مشابهة

للملهاة البطولية أو الدراما البرجوا زية). التراجيديا، الملهاة البطولية، الدراما البرجوازية : هل يمكن نقل هذه التمييزات والتدقيقات إلى صيغة السردي؟ قد لا يكون ذلك ممكناً. غير أن التصوُّر القديم لمستويات الرفعة ظلّ مستمراً بأشكال متجددة في تأمين هيمنة الفئات المحظوظة على عامة الناس، السوقي أو الوضيع أو «الصانع اليدوي».

إن التمييز من جهة (بين الشخصيات والأفعال و«الأساليب»)، والالتباس من جهة أخرى (بين الصفة الخلقية والوضع الاجتماعي–السياسي) قد استمرا إذن، معتمدَيْن على تراث البلاغة القديمة الذي كان هو ذاته عرضة لتحوُّلات مهمَّة. ولنأخذ المثال الأوضح والأكثر بروزاً لهذه الاستمرارية وهذا التفاعل. إن «عجلة ڤيرجيليوس»* في أواخر الامبراطورية الرومانية، كانت تُنَظِّم وتُقَابل تراتبياً بين ثلاثة «أساليب» أو طرائق للتعبير: الأسلوب البسيط أو الوضيع (humilis)، الملائم لنوع الرعويات (وشعاره: **الرعـويات** [لڤيرجيليوس])؛ والأسلوب المتوسط أو المعتدل السائد في نوع الشعر التعليمي، والذي سنسمِّيه أحياناً : الروائي (شعاره : الزراعيات [لڤيرجيليوس])؛ والأسلوب النبيل (nobilis)، أو أيضاً الرفيع أو السامي، المختص بالملحمة وبالتراجيديا أو بالأنواع التاريخية النبيلة (شعاره : **الإليــــــادة** [لڤيرجيليوس]). وفي الواقع فإن «الفصل بين مستويات الأسلوب» (stiltrennung)، الذي جعل منه إيريخ أورباخ[1] المفهوم–المفتاح في تفكيره ذو قيمة عامة بعد أرسطو (وبالأحرى بعد أفلاطون، إذ الفيلسوفان على اتفاق تام هنا) حتى وإن اكتسب أهمية خاصة في العصور الكلاسيكية. ويبدو أن الرواية على الخصوص لا تجد فائدة لنفسها في هذه الاستعراضات النظرية ـ المعيارية، إلاَّ ـ وهذا الاستثناء له قيمته ـ إذا كانت تطرح فيها وتتشكَّل شروط ظهور الرواية، والثيمات الواجبة، المؤيِّدة أو المعارضة لمعركتها المستقبلة، وبالتالي بعض السمات التي تُميِّز تلك الرواية.

ولادة الرواية مع وضد نظرية أرسطو

يتعلَّق الأمر إذن بقالب خرج منه كائن جديد. أو بعبارة أفضل، لأن صورة القالب

*) رسم تخطيطي على شكل دائرة (عجلة) صنفت فيها «الأساليب» وموضوعاتها ورموزها، وهذه الرموز مستمدة من أعمال الشاعر ڤيرجيليوس وموضوعاته.

(1 Erich Auerbach, **Mimesis**, Gallimard, 1968 .

غير كافية، فالرواية حاضرة بمعنى من المعاني في النظريات القديمة التي ما كان لها إلا أن تتجاهلها، لا باعتبارها كائناً متوارياً أو كامناً بل مجموعاً غير قابل للحصر من المفاهيم والخطاطات والقواعد التي عنها وضدها ستُطرح يوماً بصورة عسيرة وجدالية وكاسحة، **قضية** الرواية ـ حين ستتوافر الظروف المساعدة على ظهورها وتطورها ووعيها بذاتها باعتبارها نوعاً أدبياً. وينبغي هنا أن نقابل ونعارض بين تاريخ الرواية وأسطورتها أي الوصف ذا الطابع الإيديولوجي الذي تُقَدِّمه لاحقاً عن ذاتها وعن أصولها. فالرواية، بعد أن تم «أخيراً» الاعتراف بها، لم تظهر مطلقاً باعتبارها **واقعة** باهرة، لا جدال فيها، ولا تجلياً يفرض نفسه على كلّ ذي نظرة مستقيمة وغير منحازة. بل تظهر باعتبارها سلسلة من **القضايا**، هي في آن معاً تساؤلات وتحريضات، إنها قضايا الرواية الأوروبية الحديثة، التي تتعرَّف على ذاتها وتطالب بماضٍ وفترة اختمار في العصر الوسيط، ثم تمر بالفترة الحرجة في العصر الكلاسيكي بمعناه العام، قبل زمن نضجها المُعلن، الظافر، وبلوغها سن الرشد الرسمي في القرن التاسع عشر. إنها الرواية الحديثة المتشكِّلة بطيئاً منذ سرڤانتيس إلى ديفو وحتى غوته وستندال وبلزاك، والتي بتنظيرها لنفسها وتأكيدها لذاتها، تضع حداً بمعنى إيجابي لذاكرتها وطفولاتها (التي تمّ التنكُّر لها جزئياً) ومعاركها. في الوقت الذي تعرف فيه نجاحاً ساحقاً تحت أشكال خاصة («الواقعية»)، وضمن ظروف تاريخية شديدة الخصوصية بدورها (قرن الثورات والقوميات في أوروبا)، وهي الآن تتحوَّل وتعيد النظر في ذاتها وتسائل نفسها وتهيمن على الآداب مع فلوبير ودوستويڤسكي، ومع پروست وكافكا وفوكنر ومُوزيل وجويس وسيلين... وجميع منْ «أهملتهم» بصورة فاضحة هذه اللائحة المتحيِّزة. هذه هي رواية الرواية التي تُقرأ مثل قصة شخصية تُوصف وتُسرد من خلال حياة مفتوحة، بأسلافها وديانتها، وتكوينها، وغرامياتها، وأمزجتها، وعاداتها وقسماتها، وأوقات فراغها، ومهماتها، وأسرتها، وتحالفاتها، وخصومها، ومناطقها، ورحلاتها، وأسلوبها، وإيقاعها، ورغباتها المكشوفة أو الدفينة، وتحولاتها، وأعمالها، وأفكارها وروتينياتها، ودناءاتها وأمجادها. تلك هي أيضاً حقيقة الرواية. حقيقة الرواية هي قصتها. وحقائق الرواية هي تقنياتها. حقيقة الرواية هي حقيقة كائن غامض على نحوٍ ما، دون أصل صريح، ولأنه مُحْدَثُ نعمةٍ لامعٍ وفعَّال ومثابر، أعلن عن نفسه يوماً ملكاً أو حاكماً كما فعل سانتشو پانسا أو روبنسون في جزيرتيهما، وكما فعل بلزاك في **ملهاته [البشرية]**، دون أن نستطيع تقرير ما إذا كان يكذب، أو يخادع أو يعلن ببساطة عن الحقيقة الضخمة والمتناقضة التي تشكِّله.

وهكذا توزَّعت الأمور على جانبي منعطف تاريخي في أوروبا وانطلاقاً من نقطة مرجعية مركزية وتجلٍّ أسطوري - واقعي، و**إعلان** يوحِّد بين **الاسم والشيء - الرواية**، باسم، وتحت اسم **قضية** الرواية. وسرعان ما تكشَّفت هذه « القضية »، ومن بين سماتها الكبرى، وكما توحي به بعض أسماء المؤلِّفين المذكورين فيما سلف - باعتبارها ظاهرة ذات نزعة **أممية** أساساً، متعدِّدة اللغات، متخطية الحدود الإقليمية والقومية والغربية، ومتجاوزة، باعترافها هي نفسها الحواجز الطبقية والعرقية والثقافية، بحيث يصبح **الاسم** [مصطلح **رواية**] هامّاً وثانوياً في آن معاً. الرواية هي برج بابل الحديث الذي يتشيَّد : لن ننتظر من تكاثر الاصطلاحات التي تُعَيِّن الرواية من لغة إلى أخرى وداخل كلِّ لغة إلا ما يَستطيع أن يمنحنا إياه : لا شيء في نهاية الأمر، أو بعض المؤشرات، ولابدَّ من العودة إلى الصَّرح الذي ليس مُشيَّداً بدوره سوى من الكلمات. لكن تلك الكلمات - وهذه هي أصالة هذا « اللانوع » بين الأنواع لحظة تأكيده لذاته باعتباره « واقعياً » - تدَّعي أنها تربط مع الأشياء أكثر من علاقة تمثيل أو معادلة؛ إنها تدعي بأنها هي التسجيل الخالص، المباشر، المحايث للعالم، بل تتفوَّق على ذلك العالم لأنها تمتلك القدرة على كشف بنيته الخفية. هذه التأكيدات التي نعثر عليها بقلم بلزاك أو بعض لاحقيه فيها بعض من المكر الساذج تارة والواعي تارة أخرى. فضلاً عن أنه سرعان ما يتم تكذيبها بواسطة أشكال أخرى لا تفتأ الرواية في أوج حقبتها « الواقعية »، وفي القلب من ممارستها، تتخذها لنفسها : مؤسلبة، أو لاواقعية، أو هجائية، أو حُلمية. غير أن هذا لا يمنع من انقلاب كلي لموقع فنون الشعر الكلاسيكي، إذ أن عصر نجاح الرواية ينحو إلى تنظيرها باعتبارها نوعاً فوق كلِّ الأنواع الأخرى، يخفض من قيمتها جميعها – فالرواية هي وحدها المكتسبة لميزة الطبيعة في مواجهة القواعد – وتكاد تبطلها كلها بكمال فنها. إن الرواية، بوقوعها في الآن ذاته ما قبل المحاكاة الأرسطية وما بعدها، هي نوع مضاد للأرسطية، النوع – المضاد الأرسطي بكل معنى الكلمة، حتى - خصوصاً - إن كان أرسطو بحسٍّ رفيع من الاستبصار النظري قد هيَّأ لها مسبقاً موقعها اللائق بها ضمن مجموعة الأنواع الكبرى. أو على الأقل هكذا يظهر المصير الذي صنعته لنفْسِها. ابن خال* أو ابن غير شرعي طموح، هكذا هي الرواية، إذا استعرنا عبارة مارت روبير مانحين إياها مدلولاً مغايراً شيئاً ما. ابن لقيط إذن، عصامي، عملي، غير أنه منذ ولادته غير المؤكَّدة كان موسوماً بالعلامة النظرية المناقضية لأبوَّة أرسطو.

*) من الواجب ملاحظة أن اسم الرواية في اللغة الفرنسية مذكر ***Le roman***.

الفصل الثاني

الأسطورة، الملحمة، الرواية

1 . الرواية قديمة ؟

لم يكن إذن لهذا الوريث القادم، وليد الملحمة المفترض والمحتقَر، والفقير بين الأنواع الأخرى – لم يكن له وجود شرعي ولا وضع قانوني في العصر القديم. ألم يكن حقاً للرواية اسم أو وجود؟ أم كان لها على العكس من ذلك وجود مُتعدِّد ومُتكثِّر؟ تلك هي وجهة نظر پيير غريمال،[1] الذي يتعرَّف على سمات الرواية منتقشة في كل الأنواع الأخرى فترة طويلة قبل ما سيسمى فيما بعد : « الرواية الإغريقية ». إنها يراها « في كلِّ مكان » : ليس فقط في ثيمات الشعر الإسكندري*، بل أسبق زمناً من ذلك بكثير في **الأوديسيا** « أول رواية مغامرات » وعند هيرودوت المؤرخ الذي جمع « كثيراً من القصص الروائي؛ وفي كواليس الكوميديا من ميناندرس حتى تيرنس، وفي التراجيديا مع يوريپيدس ولاحقيه »؛ وصورة أعمّ في « الحكايات الجميلة للميثولوجيا »؛ وأخيراً يراها مسبقاً حاضرة كرواية، أو مشروع رواية في « جميع مراحل الأسطورة ». وهذا موقف منطقي : إذا كان قِدَم الرواية، أو على الأقل الثيمات الروائية يرجع إلى يوريپيدس أو حتى إلى هوميروس، فلابد أن ترجع إلى ما قبل ذلك أي إلى الأساطير الأكثر قدَماً والتي كانت تغذي أشعارهما التراجيدية والملحمية. هناك إذن تبادل في التأثير. « فإذا كانت كل الأنواع الأدبية في اليونان القديم مصطبغة بالرواية،

1) Pierre Grimal, **Romans grecs et latins**, "Bibliothèque de la Pléiade", Gallimard, 1958

*) نسبة إلى مدينة الإسكندرية بمصر التي كانت انطلاقا من القرن الثالث قبل الميلاد مهداً لازدهار الأدب الهيلينستي.

فإن « الرواية الإغريقية » بدورها تستعير منها جميعها عنصراً متميِّزاً » . ويرى پيير غريمال أن الرومانسك* في اليونان القديم يتجاوز الرواية بما لا يقاس . إنه ينتظم الأحداث الخارقة : الرحلات البعيدة، والغراميات المُعَاقة، والاختطافات، والتعرُفات، والالتباسات، والانقلابات المشوقة التي هي من نصيب **الأثيوبيات**[1] **ومغامرات خيرياس وكاليروي**[2] **ومغامرات لوكيپيس وكليتوفون**.[3] إن الثيمة الموحِّدة والمهيمنة هي الحب، الفاعل في كل هذه المؤلَّفات، والذي يحرِّك حكاية **إيروس وپسيخي** [العشق والنفس] المتضمَّنة في **التحوُلات** (**الجحش الذهبي**) لأپوليوس كما يحرِّك رعوية لونجوس **دافنيس وخلُووي**.

وإذا ما أخدنا بقول غريمال فليس صحيحاً أن يُعيِّن للرواية الإغريقية زمن ولادة متأخر يكون معاصراً للسوفسطيقا الثانية، التي كان يُعتقد أن تلك الرواية تكوَّنت تحت تأثيرها في القرن الأول للميلاد . كانت الرواية قبل ذلك في كل مكان، مُسْاَبِقة نفسها، وقد تفتحت بواكيرها على الأرجح قرنين قبل ذلك « عن التراث الشعبي للقصاصين المتأثرين بالنثر الرفيع للمؤرخين الإغريق » . وظلَّت مستمرَّة في روايات المغامرات والأخلاق اللاتينية (النادرة العدد في الحقيقة : هناك رواية أپوليوس و**الساتيريكون** لپيترون)، وفي روايات المغامرات الإغريقية، قبل أن تختفي مؤقتاً لتظهر بشكل نهائي خلال العصر الوسيط . هشاشة متأصِّلة للرواية وديمومة للرومانسك : كانت للرواية « وظيفة التحرر » في مواجهة الملحمة وكذا الأنواع الأخرى المتقيِّدة بقواعدها الشكلية . ويقول غريمال إنها « في عمقها ليست إلا الحياة ذاتها، يتم الإمساك بها في محاولة لتصليب وتثبيت صيرورتها المرنة » . قد لا يروق هذا التعبير البعيد عن روح النقد لدارس الپويطيقا . لكن ألم يكن دمج الرواية بالحياة نفسها هو ما أعلنت عنه الرواية ذاتها في فترة نضجها بأصوات الروائيين « الواقعيين » ؟ ألم يزعم أكبر ممثلي هذا التيار أو نقادهم أن بإمكان الرواية تقديم نُسَخ معاصرة عن تلك الأساطير التي استشعر غريمال وجودها في الرواية القديمة ؟ قد نجد صعوبة في

*) اسم يطلق على كل ما يتميز بطابع الرواية في سرده وثيماته ومتخيَّله، وعموماً على « مجال » الكتابة الروائية في حقبة بعينها أو كاتب بعينه أو نوع بعينه حتى في عدم وجود « رواية » بالمعنى الحرفي، فالرومانسك أوسع مجالاً من الرواية تاريخياً ونظرياً .

1) « رواية » لهيليودرس.

2) « رواية » لخاريتون الأفروديسي.

3) « رواية » لأخيلوس تاتيوس.

ربط الزعم القائل بأن الرواية ليست «في العمق» سوى لقطة من «الحياة» جرى «تثبيتها» بواسطة الفن، والقناعة القائلة بأن الرواية بوسعها الاتصال من جديد أو إعادة إحياء الأساطير الأكثر قدَماً من أساطير البشرية - إلا إذا اعتقدنا بأن تلك الأساطير ذاتها قد تكون التعبير المباشر و«الطبيعي» لتلك «الحياة» ذاتها! مهما يكن من أمر، فإن السؤال الأساسي بالنسبة لنا يطرح نفسه، بعبارات أكثر تاريخية، وهو معرفة أيِّ موقع يمكن أن تحتله - واقعاً وشرعاً - الرواية المرنة والمتعدِّدة الأشكال في مواجهة الأنواع المعترَف بها، وخصوصاً في مواجهة الملحمة، القوية بانتظامها، وكذا في مواجهة الأساطير، الشكل الأول، إن لم يكن الأصلي، لكلِّ محكيٍّ بشري. هل توجد ديمومة للمحكي، تتجاوز الأشكال التي يتخذها عبر تاريخه، كما طرح ذلك بعض الباحثين في البويطيقا قديماً وحديثاً ؟ أم هل يجب، ويمكن، تعيين الفروق البنائية التي تميِّز ما بين الأسطورة والملحمة والرواية ؟

2 . من الأسطورة إلى الرواية

الأسطورة

في اتجاه معاكس لكنه غير مناقض لا تجاه بيير غريمال، فإن علماء الإثنولوجيا والمتخصِّصين في الميثولوجيا والديانات والأدب المقارن يعيِّنون للأسطورة وضعية عالمية. فدون أن يؤكِّدوا بالطبع أن الرواية كانت سلفاً في كلِّ مكان، فإنهم يلاحظون أنه مهما ذهبنا صُعُداً في ماضي الجماعات البشرية، فإن المحكي (الأسطورة) حاضر وأنه يعرض في كل مكان تماثلات ملفتة للنظر في الشكل والمضمون. هل يعني هذا أن الملحمة، وهي شكل كان قد اكتسب الطابع الأدبي، لاتزال تبدو قريبة من القول الأسطوري، والمفترض فيها أنها وريثته، في حين أن الرواية تبدو باعتبارها وليداً لاحقاً صادراً عن المآثر الملحمية، ومنذور لمصير عظيم، غير أن ذلك لم يحدث إلا منذ زمن قصير جداً (بضعة قرون!) مقارنةً مع الأسطورة، بحيث أن مصير الرواية لم يتحدَّد بعد؟ مثل هذه الآراء المعروضة بهذه الطريقة تكون قابلة للنقاش. أيجب تفضيل «شمولية الأسطورة» ذات المنشأ الإثنولوجي عوضاً عن «شمولية الطابع الروائي» عند المتخصص في الأدبين الإغريقي واللاتيني ؟ نعم، إذا كان ذلك يتيح توسيع قضية المحكي لتشمل الشعوب التي لم تعرف الكتابة والحضارات غير الأوروبية. ونعم أيضاً، إذا كان ذلك يتيح في بعض الحالات المتميِّزة، ملاحظة تحوُّل بعض الأساطير إلى ملاحم أو حتى إلى روايات، لكن دون الاعتقاد اعتقاداً مطلقاً

بالمتوالية التعاقبية المتصلّبة : أسطورة ---> ملحمة ---> رواية. ولا يمكن القبول بتلك الآراء إنْ كانت تُغرق « الرواية » في مجموع أوسع، دون تمييزٍ في امبراطورية المحكي بين الأساطير المتناقلة عن طريق الموروث الشفهي والأشكال الأدبية (المكتوبة) كالملاحم والروايات. فوظيفتها الاجتماعية والثقافية غير متطابقة.

الأطورة غالباً ما تكون أسطورة الأصل،[1] تروي عن خلق العالم، و« ظهور البشر، وروابطهم الخاصة مع بعض أنواع الحيوان ومع الطبيعة عموماً، وتشكُّل أو تمايُز العناصر المؤلِّفة للجماعة، وتجلّي الفوارق المختلفة الأنماط، وأصل الموت والأمراض وتحديد الروابط بالعالم فوق الطبيعي »؛ إنها تحيل على زمن بدئي « تتم الإحالة عليه باستمرار باعتباره قالب الأزمان الحاضرة ».[2] وهكذا فإن الأحداث العجائبية التي تعجُّ بها الأسطورة لا تقبل أي اعتدال في الاعتقاد بها، وبسبب أنها مقبولة من كلّ أفراد الجماعة، وملكةً جماعية ومشاعة، بلا أصل يمكن التعرُّف عليه ـ فإنها تحظى بإذعان تام وشامل من أولئك الذين يروونها كما من أولئك الذي يتلقونها. الأسطورتقول الحقيقة: هذا هو تعريفها، على الأقلّ بالنسبة للمجتمع الذي يتلفظ بها. دون إبهام أو تحفظ، هكذا تعيشها الطائفة التي تتناقلها وترويها: إنها تحياها. لكن هذه الأسطورة ذاتها تبدو في نظر الملاحظ الأجنبي غير قابلة تماماً للتصديق. فيها يجتمع الطابعان: فهي « رواية » أي محكي تخييلي عند البعض، و« تاريخ »، أي محكي حقيقي صادق عند البعض الآخر، دون أية إمكانية تلاقٍ ممكن بين هذين المستويين من الحكم. وهذا على النقيض تماماً من الرواية الحديثة التي تتميَّز أساساً، وتبعاً لتنويعات لا حصر لها، بأنها لا تتوقَّف أبداً عند أحد الطرفين، بل هي في الأغلب تبذر بعناية كبيرة الالتباس المؤسِّس للتخييلي وللواقعي، للمستحيل التصديق وللحقيقي، للمتخيَّل وللمُعَايَن.

تحوُّلات الأسطورة

أيُّ فرق في مجال المحكي بين الأسطوري وغير الأسطوري؟ كان جورج ديميزيل[3] أثناء دراسته للميثولوجيا الهندو- أوروبية من الهند حتى إيسلاندا يجد نفسه مسوقاً إلى أكثر من مقارنة من هذا القبيل : على سبيل المثال تلك التي أقامها

(1 Mircea Eliade, **Aspects du mythe**,Gallimard,1963

(2 **Encyclopaedia Universalis**, article « **Mythe** »

(3 Georges Dumézil, **Du mythe au roman**, P.U.F. 1970

بين أسطورة رومانية للمُسَارَّة أو الترقية الطقوسية الحربية وما يرويه [المؤرِّخ الروماني] تيتوس-ليفيوس عن قصة هوراتيوس. وبشكل أدق، استطاع أن يقابل بين أسطورة إيسلاندية دوَّنها في القرن الثاني عشر الميلادي العالم الإيسلاندي سنوري ستيرلسون Snorri Sturlson الذي كان بحوزته مصادر موثوقة، وجعل تلك الأسطورة ضمن مؤلَّفه Yngling saga، وبين قصة الملك هادينجوس Hadingus، المدوَّنة في تاريخ الدانمارك الذي ألَّفه ساكسو غرامتيكوس Saxo Grammaticus تحت عنوان Gesta Danorum [المآثر الدانماركية]. ودون الدخول في التفاصيل التي يقدمها كتاب ديميزيل، نلاحظ أن البنية ذاتها قد استخدمت : من وجهة نظر « دينية » عند سنوري (الإلهان نيورد وفراير)، ومن منظور « أدبي » عند ساكسو (سيرة هادينجوس ملك الدانمارك)، يقول ديميزيل : « إن ذلك يمثل وضع حبكة **سيكولوجية، شخصية جداً** محلَّ محكي ذي قيمة **اجتماعية** حيث ما كانت الأحداث الشخصية والتغيرات التي تصيب نيورد سوى رَدِّ فعل عن الأحداث والتغيرات الجماعية ». أو أيضاً : ما كان في الأسطورة التي رواها سنوري نزاعاً بين نمطين : نمط ڤان Vane المطبوع بطابع « اللذة » **ونمط** آز Asc القوي والمحب للحرب »، يصير عند ساكسو « نزاعاً **للرغبات** في نفس هارتجرابا Hartgrapa وفي نفس هادينجوس، لا [. . .] نزاعاً للعادات بين **فئتين** من الكائنات ». ويتحدث ديميزيل بشأن **سيرة هادينجوس** [Saga de Hadingus] عن رواية أو عن أسطورة مُـرَوَّاة.* وكما قد نتوقَّع ذلك، فالمقابلة ليست بين طريقتين غريبتين كلياً عن بعضهما البعض ولا بين نوعين كاملي التشكيل. لكن « الرواية » تُقرأ باعتبارها استنباطاً وتبنِّياً من قِبَل الفردي والسيكولوجي لما كان في الأسطورة يُقَدَّم باعتباره خارجاً عن الشخصيات، ويجري تَبَنِّيه جماعياً، ومُبَنْيَناً ثقافياً في طائفة اجتماعية قارَّة.

ويذكر كلود ليفي - ستروس،[1] بنبرة أقلَّ تجرّداً في Mythologiques، سيرورة مماثلة لكنها منعكسة. تتحوَّل أسطورة (يتعلَّق الأمر بأسطورة سيميديي Cimidyue، عند هنود قبيلة توكونا Tukuna) عبر رواياتها المتعاقبة : يلاحظ الباحث تطوراً، لكنه يلاحظ أيضاً إنهاكاً للمحكي الأسطوري الذي « تحلُّ فيه بنيات الانتساخ محل بنيات التقابل » أي أنها تتدهور إلى تسلسلات [غير مبنينة]. ويعلِّق على ذلك بأنه يماثل

*) أي اكتسبت طابع الرواية وقالبها.

1) Claude Lévi-Strauss, **Mythologiques III, L'origine des manières de table**, Plon, 1968.

في تأثيراته التكرار المتزايد التفاهة للروايات المسلسلة المعاصرة في التسلسل ذاته. قد يكون الأمر هنا مجرَّد مقارنة بين مصير نمطين من المحكي يفصل فيما بينهما، فيما عدا ذلك، كلُّ شيء: البحار والقرون والتقنيات. ليس ذلك وحده تماماً. يتساءل ليڤي - ستروس في أسى:

ألم تكن الرواية هكذا دائماً؟ يجرف الماضي والحياة والحلم صوراً وأشكالاً متفكِّكة تتسلَّط على الكاتب حين تصون المصادفة أو تعثر من جديد فيها على ملامح الأسطورة، أو يكون ذلك من فعل أي ضرورة أخرى تأتي لتكذِّب تلك الضرورة التي عرفت فيما سلف كيف تولِّدها وترتبها في نظام حقيقي. ومع ذلك فإن الكاتب الروائي يبحر على غير هدى بين هذه الأجسام الطافية التي تنتزعها عن كتلتها الجليدية حرارة التاريخ بما تسببه من تكسُّر للجليد. إن الروائي يجمع هذه المواد المتناثرة ويعيد استعمالها كما هي، دون أن يستشعر في غموض أنها صادرة عن بناء آخر، وأنها ستصير أكثر فأكثر نُدْرَةً بقدر ما يجرفها تيار مختلف عن ذلك الذي كان يُبقيها مجتمعة».[1]

إن أسطورة السقوط، بالنسبة لعالم الإثنولوجيا المدافع عن الأسطورة، هي التي تميِّز الرواية، هذا الانمساخ المنحط للأسطورة:

«إن السقوط المسرود في الحبكة الروائية، والمتضمَّن في تسلسلها منذ الأصل والذي صار مؤخَّراً خارجاً عنها - لأننا نعاين سقوط الحبكة ذاتها بعد السقوط داخل الحبكة - يؤكِّد أنه بالنظر إلى موقعها التاريخي في تطور الأنواع الأدبية، فقد كان من المحتوم أن تحكي الرواية قصة تنتهي نهاية سيِّئة، وأن تنتهي هي الآن، باعتبارها نوعاً، نهاية سيِّئة. وفي كلتا الحالين، يكون بطل الرواية هو الرواية ذاتها. إنها تسرد تاريخها الشخصي: ليس فقط لأنها تولَّدت عن الإنهاك الذي أصاب الأسطورة، وإنما أيضاً لأنها مضطرة إلى مطاردة منهكة وراء البنية، متخلِّفة عن صيرورة تحدِّق نحوها من قريب دون أن تستطيع العثور داخلاً أو خارجاً على سر طراوة قديمة، إلا ربما في بعض المَلاَذَات حيث لا يزال الإبداع الأسطوري قوياً، غير أن ذلك يكون عفوياً عكس ما هو الحال في الرواية».[2]

1) Cl. Lévi-Strauss, op. cit.

2) Id

حيث يتحسَّر ليڤي - ستروس على موت أو احتضار البنية (التي لم يُحافظ عليها إلا في الموسيقى حسب رأيه)، يرى آخرون، وبصورة أكثر كلاسيكية انتقال مجتمعات مغلقة، قارَّة تقريباً، ومترابطة عضوياً، إلى مجتمعات أكثر تفتُّحاً، وتطورية، وخاضعة لتَأثير الفردانية المتعاظمة الباعث على التفكُّك وأيضاً المُنَشِّط، كما نجد ذلك عند پيير غريمال حين عرض لبزوغ الرواية في العصر القديم :

« عوضاً عن الإنسان في المدينة، إنسان بين الناس، تجعل [الرواية] الإنسان في مصيره الفردي، الذي هو أن يعشق، وأن يُبقي على حياته بواسطة العشق. إن الرواية الإغريقية، مثل الكوميديا الجديدة، ومثل المرثية الرومانية فيما بعد، ما كان لها أن تنشأ إلا في مجتمع هو في طور التخفيف من الضغوط الموروثة وهو في طورٍ يفسح فيه المجال أكثر فأكثر للأفراد » .[1]

أساطير وملاحم

لكن هذه الملاحظة، كما نرى، تتعلَّق بالعبور من الملحمي (أو التراجيدي) إلى الروائي، لا من الأسطورة إلى الرواية. هل يعني هذا أن الأسطورة والملحمة قد بلغا هذه الدرجة من عدم إمكانية التمييز بينهما ؟ ذلك غير صحيح إطلاقاً. تظهر الأساطير وتزدهر في مجتمعات لا تعرف الكتابة ولا العُمْلة ولا المدن ولا الدولة، حيث لا ينتظم تقسيم العمل إلا حسب التمييز بين الجنسين. وقد يحدث بعد ذلك أن تستمر تلك الأساطير وتتحوَّل في حضن مجتمعات أكثر تطوراً، بل حتَّى في حضارات حقيقية، لكن موقعها المجتمعي الأصلي يكون قبل التاريخ. وتنشأ الملحمة بالمقابل، في بنيات مجتمعية أكثر تعقيداً، بعد « ثورة » العصر الحجري الأخير (النيوليثي)، بين شعوب حَسَّنت تقنيات الزراعة والرعي والخزف، إلخ، والتي قد يكون بإمكانها معرفة نظام المدينة وعلى أية حال تعرف أشكالاً سياسية متطوِّرة جداً، وتتقن الكتابة. ولوجود ملحمة، بالمعنى القديم، « البطولي » للكلمة، لابد من وجود نظام اجتماعي لا متكافئ ومتطوِّر، تهيمن فيه طبقة من المحاربين، في توافق (يكاد يكون تنافسياً) مع طبقة الكهنة، على كتلة كبيرة من الفلاحين والرعاة والحِرَفيين وعامة « الشعب ». لا شك أننا تعرَّفنا هنا على خطاطة الوظائف الثلاث

1) P. Grimal, op. cit

الهندو ـ أوروبية الشهيرة* والتي أعاد جورج ديميزيل[1] تركيب إيديولوجيتها انطلاقاً من شهادات بالغة الكثرة، والتي لا نزال نجد آثارها حتى العصر الوسيط الأوروبي. بالمقارنة مع زمن الأساطير، فإن زمن الملاحم حديث جداً. **جلجامش**، وهي أقدم ملحمة معروفة، «لا» ترقى «إلا» إلى الألف الثاني قبل الميلاد، في حين أن **المهابهارتا** (الهند)، وهي أقرب إلينا، نشأت حوالي بداية التاريخ المسيحي. وتمدهما الأسطورة، طبعاً، بمادة وفيرة، كما أمدّت الملاحم الإغريقية، لكن منشأهما وموضوعهما كان هو مجتمعات «بطركية» متراتبة، وكانتا مكرّستين لتمجيد سلالات من الملوك والمحاربين بواسطة «اختصاصيين» من أدباء أو عرافين أو كهنة، في أنشاد–محكيات، منظومة أو غير منظومة، قد تكون أيضاً حكايات بطولية، وملاحم بطولية قَبَلية، وملاحم قوْمية، بل وحتى ملاحم روائية. وهذه المؤلفات تكون محلّ تنويعات متعدِّدة وتعديلات مستمرة عبر الحقب، بحيث إن بعضاً من هذه الأشكال ذات الاستلهام الشعبي أو العالِم، يمكننا نحن تسميتها باسم الرواية. لذلك ينبغي أن نكون بالغي الحذر في استعمال المصطلح، ونحرص على أن لا نحصر أنفسنا في مقولات مسبقة.

ويبقى أنه طوال عقود، لمّا حاول النقد تمييز الملحمة عن الرواية، فإنه لم يأخذ بعين الاعتبار جزئياً أو كلياً إلا الملاحم الهوميرية، وهي وحدها التي كانت معروفة (ومُثمَّنة) عبر القرون، وربطها بروايات أوروبية متأخرة عنها زمنياً بكثير. ولم يتم إلا بصورة ثانوية اعتبار التسلسل الذي يرى أن ظهور اسم وشكل «رواية» في العصر الوسيط لم يحدث إلا «بعد» أنشودة المآثر (Chanson de geste)، ذلك لأنه كان يبدو فعلاً أنَّ كثيراً من ثيمات الرواية صادرة عن المادة الملحمية.

*) الوظائف الثلاث المؤسِّسة للإيديولوجيا الهندو ـ أوروبية هي الأساس والنتيجة في أبحاث ديميزيل حول الميثولوجيا والملاحم الهندو ـ أوروبية، ويعني بها، إجمالاً، تقسيم وتراتب المجتمع الهندو ـ اوروبي (مجتمع الآلهة او مجتمع البشر) حسب ثلاث وظائف: الوظيفة الاولى هي وظيفة السيادة القانونية والسحرية (وقد يمثلها الملك أوطبقة الكهان)، والوظيفة الثانية تتمثل في القوة الحربية (وتتمثل في طبقة المحاربين)وهاتان الوظيفتان الاساسيتان تنضاف إليهما وتتكامل معهما الوظيفة الثالثة المتمثلة في الخصوبة والثروة (وتتمثل في المزارعين والرعاة والحرفيين إلخ).

1) G. Dumézil,**Mythe et épopée**, Gallimard, 1968.

وذلك هو ايضاً؛ بخصوص هوميروس، موقف:

Charles Autran, ***Homère et les origines sacerdotales de l'épopée grecque***, Denoel, 1943

3. الملحمة والرواية

لفظة « roman » [رواية]

نستطيع الآن أن نولي اهتماماً مشروعاً باشتقاق المصطلح. ماذا تعني لفظة roman [رواية] ؟ تنحدر لفظة « Romanz » ثم « rommant »، كما يشير إلى ذلك المعجم الاشتقاقي لبلوخ ووارتبورغ،[1] من صيغة الحال romanice وهي لفظة من اللاتينية المتأخرة تعني : « على الطريقة الرومانية »، وبالأخص « فيما يخص اللغة اللاتينية ». وكانت لفظة Romania، التي انحدرت عنها romanice، تعني منذ عهد قسطنطين مجموع العالم الذي غزاه الرومان (orbis romanus)، كما يخبرنا بذلك إرنست روبرت كورتيوس في كتابه : **الأدب الأوروبي والعصر الوسيط اللاتيني**[2] في romania هذه، وقبل القرن التاسع للميلاد، كانت lingua romana [اللغة الرومانية] تدل على اللغة العامية في تقابل مع lingua latina [اللغة اللاتينية]، لغة الكتابة والعلم، وفي تقابل أيضاً مع lingua barbara [لغة البرابرة غير الرومانيين]، سَلَف اللغة الألمانية. وعن lingua romana هذه (وهي مجموعة من اللغات المحكية واللهجات) تولَّدت مختلف اللغات الأوروبية التي نسميها « رومانية ».

وحدث تطور في القرن الثاني عشر : أصبح لفظ « roman » [رواية]، وفي تنافس مع « conte » [حكاية] أو « estoire » (خبر) أو « nouvelle » [قصة]، يُشار به إلى محكيات باللغة العامية صادرة عن ترجمة أو تحوير لنص لاتيني، أو، بصورة متزايدة، على محكيات مكتوبة مباشرة بالفرنسية. كانت هذه المحكيات مؤلَّفة شعراً (البيت الثُّمَاني المقاطع غير المُغَنَّى به) ثم نثراً بعد ذلك.

وفي القرن الرابع عشر كان اللفظ يعني بالخصوص الأدب الغزلي courtois أي روايات المغامرات (المنظومة)، ثم في القرن الخامس عشر، روايات الفروسية (المنثورة). أما المدلول الحديث فقد تقرَّر في القرن السابع عشر. وكثيراً ما كان قدحياً منذ تلك الفترة، وخصوصاً في القرن الموالي حيث صارت « روايات » تعني « خرافات »، « مخترعات لا طائل منها »، « أكاذيب ».

1) U. Bloch et W. Von Wartburg, **Dictionnaire étymologique de la langue française**, P.U.F 1932 (rééditions)

2) E.R. Curtius, **Littérature européenne et Moyen Age latin**, P.U.F, 1956, chap. 1 et 5.

في الإيطالية أو الألمانية أو الروسية فرضت romanzo و Roman و Pomah نفسها بمدلول مماثل لـ« roman » الفرنسية، أما الإسبانية فقد اختارت novela مخصصةً romancero لاستعمال مختلف. وفضلت الانجليزية من ناحيتها novel، التي تنافس romance [الرومانس]، وهذا اللفظ الثاني يدل على قصص يسود فيها الخيال، في حين أن اللفظ الأوَّل ينحو للدلالة على « محكي واقعي » - غير أن هذا الفصل ليس قاطعاً.

وفي موازاة مع « roman »، كانت « romancer » تعني أولاً (مطلع القرن الثالث عشر) : « الترجمة من اللاتينية إلى الفرنسية »، قبل أن تصبح : « السرد باللغة الفرنسية ». ولاريب أنه منذ تلك الفترة تميزت الرواية، وهي نوع جديد من المحكي، عن أنشودة المآثر (chanson de geste)، وعن القصيدة السردية (Lai) وعن الحكاية الشعرية الهزلية (fabliau)، لكن المتخصِّصين في أدب العصر الوسيط يعترفون بعجزهم عن تقديم تعريف واضح، متميِّز وثابت لتلك الرواية.

من أنشودة المآثر إلى الرواية

إن الرواية في تمظهراتها الأولى، كما يقول بول زمتور[1] « تبدو صادرة عن تلاقي تراثين اثنين : تراث أنشودات المآثر، وتراث أقدم، ذي منشأ مدرسي، والذي تجدَّدت قوته بفضل « نهضة القرن الثاني عشر » كما يسميها المؤرخون » (ونلاحظ أن هذا الافتراض قريب من افتراض غريمال المتعلِّق بنشأة الرواية الإغريقية). وتستجيب الرواية الوسطوية لتوقع جمهور مغاير لجمهور أنشودة المآثر : فجمهور تلك الرواية « أكثر محدودية، وربما أشد تجانساً وتحديداً » ويضيف زمتور :

« طوال ما يقارب القرن، بين1170 و1250 تعايشت أنشودة المآثر و« الرواية »، متمايزتين (في صعوبة متزايدة) بالوظيفة الاجتماعية التي تؤديانها. فعل جماعي تتغنى به الملحمة، ومغامرة فردية تسردها الرواية : في هذه، ما يحدث لشخص ما، حدث معقَّد ناتج عن مجموعة من العوامل، وفي تلك، مصير العالم المرتبط بقرار؛ في الملحمة مجتمع واقعي وتخييلي في آن واحد، وفي « الرواية »، مصير إنسان : فالخطاب السردي تحدده، في مجموعه، إيديولوجيتان تعسر المقارنة بينهما ».[2]

1) Paul Zumthor, **Essais de poétique médiévale**, Seuil, 1972

2) **Op.cit.**

وإذا كانت الحقيقة الملحمية صادرة عن الذاكرة الجماعية التي تؤكِّدها الملحمة، فإن الرواية لا تستمد حقيقتها إلا من اتساق التخييل.

*« تنبني الملحمة انطلاقاً من تجميع لصياغات تعبيرية (**formules**)، منتظمة تعاقبياً بحيث ترسم ثيمة، وتطرح الرواية ثيمة تنميها كما لو كانت صيغة تعبيرية توليدية. ومن ثمَّ اختلاف في الإيقاع الدلالي ويكاد يكون اختلافاً في الإيقاع العاطفي : البطء النسبي للمحكي الملحمي، والسرعة والحركية العامة للمحكي الروائي؛ دقة خطوط الملحمة، والتي تكاد تخلو من « الإيهام بالواقع »، وزخرفة الرواية، الغاصة بـ « التفاصيل الحقيقية »، شبيهة بهوامش أو إطارات بعض المخطوطات المزينة بالرسوم، الموحية بعالم مليء، حيٍّ، متباين، إنه ديكور مسرح يُكشف لنا فيه عن مصير فرد مميِّز، لا مصير بطل كما في أنشودة المآثر »*.[1]

وهكذا فإن التحليل للملحمة الوسطوية وللرواية الوسطوية يتطابق (ويوضح بعض النقاط) مع التقابل العام بين الملحمة والرواية كما أوحى به المثال الإغريقي في علاقته مع المصير اللاحق للرواية. ويرى باختين،[2] وبشكل أعم، أن خصائص ثلاث أساسية تميِّز الرواية عن الملحمة، كماعن سائر الأنواع الأدبية : أسلوبها المتعدِّد الأبعاد، المرتبط بوعي متعدِّد اللغات يتحقَّق في ذلك الأسلوب؛ وإحداثياتها المكانية والزمانية التي هي موضوع لتحوُّل جذري، هو تحوُّل الفردية المجدِّدة؛ وصيغة تشخيصها الأدبي، التي تعطي الأولوية لاتصالٍ أقصى مع الحاضر (أو المعاصر) غير المُنْجَز. وعلَّة هذه الخصائص تكمن في التحوُّل الذي مَسَّ تاريخ المجتمعات الأوروبية : الانتقال من عالم منغلق، شبه-بطريركي، معتم، إلى علاقات دولية وعلاقات بين اللغات جديدة - يصبح تعدد أشكال اللغات، الثقافات، والعصور بالنسبة للإنسان الأوروبي عاملاً حاسماً في وجوده وفكره.

وحينما يضفي التراثُ القيمةَ على الملحمة، باعتبارها وحدها الجديرة بالتنظير والتكريس، في مواجهة انعدام جدارة الرواية؛ وحيث يتنافس المدافعون الكلاسيكيون عن الرواية - من هييه **Huet** إلى إلى فييلدنغ وقبل هيجل - في التأكيد على انتساب النوع المحتقر إلى الملحمة؛ يعلن ميخائيل باختين، الخاضع طوال حياته لصرامة

1) Op.cit

2) M. Bakhtine, Op.cit.p.448

الستالينية، عن ثراء الرواية الحيّ والمتجدِّد دوماً، هذا النوع الأعظم حرية على الإطلاق. لقد كانت الرواية لواء باختين في منفاه ووطنه المفقود. وكم كان صحيحاً أن الكفاح من أجل الرواية لم يتميَّز في بعض فترات التاريخ، عن الكفاح من أجل الحرية.

4. أوّل «رواية» حديثة: دون كيخوت

كذلك، في فجر العصر الكلاسيكي(1605-1616) وفي الطرف الآخر من أوروبا، كان رجل وحيد يكافح بعناد على تخوم النوع. لكنه بطل... رواية. في مواجهة الرقباء الرسميين وتحالف التعقُّل، وقد انغمس كلياً في رغبته المحمومة في نقل الرومانيسك إلى الواقع، وفي رغبته أن يرصِّع ببطولاته الملحمة التي يستند إليها، يقف النبيل الإسباني الحاذق الذي تخيَّله سرفانتيس: دون كيخوت دي لا مانتشا الشهير.

«الجنون» الروائي

لمَّا انطلق دون كيخوت، وقد بلغ الخمسين، إلى المغامرة،[1] فلأنه رغب في أن ينقل إلى الواقع المعيش ما كان عاشه عن طريق قراءة روايات الفروسية، ونماذجه المبجَّلة التي يجتهد في محاكاتها هي Tiran le Blanc, Palmérion, Roland، وخصوصاً Amdis de Gaule.* لكن الواقع يصمد أمام أحلامه. حينئذ تنهمر اللطمات وضروب السخرية، وتتراكم النكبات من كل نوع. وفي مواجهتها، يتصلَّب دون كيشوت ويُصرُّ، صامداً بفضيلة شديدة العزم، محتجاً لآرائه بطريقة تثير الإعجاب. إيمانه بالفروسة، إن لم يحطِّم طواحين الهواء، فإنه لم يقرَّ بالهزيمة إلا في ختام آخر تطوافاته. حين سيُحمل إلى بيته فإنه سيموت وقد انجلى عنه الوهم، وعلى الخصوص منهكاً تماماً: سيوافق، بعد أن دفع حياته ثمناً لذلك، على أنه لن يحاول، وضد كل بداهة، أن يطابق ما بين هذيان الحلم الفروسي والواقع النثري للعصر. ويستطيع الحلاَّق والخوري، مواطناه ومطارداه، والرقيبان الصارمان والمتعقّلان على جنونه، أن

1) Miguel de Cervantès, **L'Ingénieux Hidalogo Don Quichotte de la Manche**,"Bibliothèque de la Pléiade", Gallimard, 1949.

*) هذه جميعها روايات فروسية كانت مشهورة في عصر سرفانتيس ويرد ذكرها في رواية **دون كيخوت**.

ويتجنّى على المُشَاكِل للحقيقة. وظنًّا أنه بفضلهما عاد كل شيء إلى مجراه لحسن الحظ، وتنتهي الرواية بالهزيمة «الرسمية» للرومانسك.

لكننا، مع ذلك، لا يمكن أن ننسى أن كتاب سرڤانتيس تتناثر في أثنائه محكيات شفهية، أو قراءة مخطوطات، ذات صنعة مختلفة تماماً. هذه المحكيات المنقولة، الطويلة، المتشابكة، العاطفية، المحشوة بالمصادفات الأشدّ خرقاً للعُرف والاحتمال، الظلال المعكوسة لخيبات دون كيخوت وسانتشو - تعيد إدخال روائع وفضائل الرومانسك البطولي والغزلي الذي تُشكِّل انتكاسات الفارس محاكاة ساخرة دائمة له: غرام صاعق، وفاء خالد، جمال فوق بشري، آلام لا يمكن نصورها، عواطف أثيرية، مغامرات خارقة، يأس فظيع، انقلابات، مبارزات، تنكُّرات، اختطافات، التباسات، تعرُّفات، إلخ. هكذا يجعل سيرڤانتيس إلى جانب المستوى الهزلي، مستوىً نبيلاً، مُعتَرفاً لرفعة مرتبته، ويجعلنا ندرك أن مُشَاكلة الحقيقة (*vraisemblable*) تحيل على أنواع أدبية مُقَنَّنة، ويجري تذوقها على تلك الصورة، أو على «مستويات أسلوب»، بالقدر نفسه (أو أكثر) الذي تحيل به على مرجعٍ خارج - أدبي («الواقع») لا تكترث به القصص الرومانسكية كثيراً.

محنة الرومانسك

إذن كيف السبيل إلى فهم وتفسير «جنون» دون كيخوت؟ أذلك لأن ما هو مُنْتَقَد فيه ومنعوت بالغلط وما هو خطأ مضحك في الذوق والتمييز، بل حتى جنون خالص، سيحتفل به الآخرون باعتباره علامة على التميُّز والتفرُّد، وشهادة على تفوُّق خلقي وشخصي ممتنع على النقد والاستهزاء؟ إضافة ألى أن من يحيطون بدون كيخوت: الحلاق والخوري، ولكن أيضاً صاحب الفندق وماريطورن خادمة الفندق وسانتشو - كلهم يشاركونه في الشغف بالمحكيات الروائية. الخوري والحلاَّق المدافعان عن التعقل والحاكمان على القيم، أليسا في الواقع سوى عقلين سطحيين منزويين، وواعظين مبتذلين، محدودي الأفق، متسلِّطين، فاقدين للإحساس بالعظمة السامية للفارس الجوَّال؟ وأكثر من ذلك، أليس الخوري، وهو الرقيب الصارم على الهذيانات الدونكيخوتية، قارئاً شغوفاً لكتب الفروسية ذاتها التي شوَّشت قراءتها عقل دون كيخوت؟ إن الخوري، أثناء المحرقة الأدبية التي قام بها في بداية القسم الأول من الرواية، يمتنع عن إحراق كل الروايات من ذلك النوع: إذا كان البعض منها يستحق الإبقاء عليه، فلأن قيمتها الأدبية تجعلها متميِّزة. هناك روايات فروسة جيِّدة، ممتازة. فلا ينبغي إذن أن تصدر ضدها إدانة شاملة ولا متمايزة باسم حِسٍّ سليم راسخ

أو باسم أيٍّ شكل من أشكال الكراهيــة للرواية. بل يبــدو على العكس من ذلك أن ميـول الخـوري والحلاق تعتـمد على ميـول المؤلِّف. مَن نصدِّق إذن؟ المتعقِّلين أم المجانين؟ السيِّد المضحك والرائع الذي يهذي، وسانتشو پانسا، التابع المرعوب والجبان، السَّادر في ثرثرته وعلى لسانه دائماً مثل من الأمثال، لكنه مجبول بإنسانية حقَّة وحبٍّ لسيِّده؟ أم الشخصيات النبيلة التي تتهكم بالفارس، السادة الكبار والسيِّدات الشريفات في المجتمع الراقي، المولعون بالثقافة الإنسية [ثقافة عصر النهضة] أو العذرية (*courtoise*)، والتي يبدو على سرڤانتيس أنه يلتمس ضحكها ورضاها؟ غير أن السادة الذين يسخرون متلاعبين يفتقدون مزايا دون كيخوت وسانتشو: عظمة الروح والميل إلى مغامرة العقل. كلُّ هذا يعني القول إلى أيٍّ درجة تنعدم في هذا المؤلَّف المرجعيات الثابتة، ويسود الالتباس. أين ترتسم الحدود بين العقل والجنون، والعادي والشاذ، والمقبول والمرفوض، والمضحك والجاد، وأيضاً بين النبل الحقيقي والتفاهة الواقعية؟ أية علامات على ذلك في الواقع؟ أية قواعد في الآداب؟ وأية حواجز واقية للرواية ماضياً ومستقبلاً؟ ليس هناك درس أكثر مضادة للأرسطية من رواية **دون كيخوت**.

الالتباس المؤسِّس للرواية الحديثة

وحين نضيف أن سرڤانتيس يوهم بأنه ينسخ أو ينتحل مؤلَّف شخص آخر هو *Cid Hamet ben Engeli**، الذي يشير اسمه إلى أن صاحبه ليس مسيحياً أصيلاً؛ وأن اسم دون كيخوت من جهته، هو اسم مستعار، وأن ألونسو كيخانا الذي انتحل ذلك الاسم ربما كان أبعد ما يكون عن أُرومة النبلاء؛ وأن بطل القسم الأول يتم التعرُّف عليه في القسم الثاني لأن مغامراته في أثناء ذلك قد... قرأها الناس؛ وأن سرڤاتيس «يُميته» ليتفادى تتمة جديدة** منحولة عليه عانى بسببها كثيراً في سمعته؛ وأن آخر كتاب لمؤلِّف **دون كيخوت** هو رواية عن الفروسية، ***Persiles et sigismonde***، كان يطمح أن تكون أجملها إبداعاً وأسلوباً؛ كل هذا يُظهر بما فيه الكفاية الثراء الساحر لتلك الرواية. إنها الحدود ذاتها للنص والعالم، والواقع والحلم، مقولات الكتابة

*) اسم هذه الشخصية الملغزة هو من أسرار دون كيخوت التي استعصت على الباحثين، وكل ما يقول عنه سرڤانتيس في الرواية أنه «مؤرخ عربي» أو بدقة أكثر «أخباري عربي»، وأي محاولة لكتابة اسمه بالعربية تعتبر تفسيراً للغز، وهو ما لا نملكه.

**) المقصود هنا تتمة لدون كيخوت كتبها مؤلِّف مغمور ونحلها اسم سرڤانتيس.

والمحاكاة والإبداع، حدود المؤلِّف والسارد والقارئ هي التي توضع موضع السؤال. مع **دون كيخوت** أخذت المعطيات المؤسِّسة للرواية الحديثة موقعها.

أليست فعلاً صفة رواية الرواية هي التي تمنح **دون كيخوت**، وهو العمل-القالَب لما لا يحصى ماضياً ومستقبلاً من المحكيات الروائية، قيمته باعتباره أنموذجاً مفتوحاً؟ أليس نقد الرواية الذي يمزجه سرڤانتيس دائماً بمحكياته هو الذي يدعو إلى اعتبار الإشارات الصريحة أو الضمنية لكلِّ تخييل هي ذات طبيعة إشكالية، ويؤشِّر إلى الرواية الحديثة باعتبارها نوعاً نقدياً في الأساس؟ قيل عن **دون كيخوت** إنها الرواية الحديثة الكبرى الأولى. وهذا صحيح لأنها عوض أن تكتفي بسرد مغامرات بطل رائع أو تافه، وبعرضها لما هو أكثر هجائية أو محاكاة ساخرة لعيوب نمط من المحكي القديم المتجاوز (رواية الفروسية)، فإن موضوعها الثابت، كما تؤكد ذلك مارت روبير[1] بقوة، هو الرواية ذاتها، التي قامت، في تلك السنوات الأولى من القرن السابع عشر، بتقدير مداها وقدراتها. مع دون كيخوت وعت الرواية وعياً واضحاً وتاماً بالنفوذ الذي تكتسي به كما بالتناقضات التي تتشكَّل منها، حتى ولو كان ذلك الوعي قد احتاج إلى عشرات السنين ليتعمَّم، ودون أن نستطيع بالطبع الزعم بأنَّ السيرورة هذه اليوم قد استُكملت.

5. من الملحمة إلى الرواية

النموذج الملحمي

لا يكتفي سرڤانتيس باعتباره روائياً أن يقدم المثل بروايته، يوجد أيضاً في **دون كيخوت**[2] تفكير صريح، نقطة انطلاق هي نفسها نقطة انطلاق دارسي فن الشعر في عصره، أتباع أرسطو وشارحيه، هي الشعر الملحمي بأشكاله المختلفة التي عُرف بها في التراث الغربي. إن رواية الفروسة التي يحاول دون كيخوت إحياءها وتمثيلها هي في آن واحد مصدر فتنة وموضوع إيمان، لأن البطل الحديث، دون أن يأبه

1) Marthe Robert, **L'Ancien et le Nouveau**, Grasset, 1963

2) خصوصا في القسم الأول من الرواية، الفصول 49،48،47.

للاستحالات الصارخة، يعلم أنه يعتمد على نموذج ملحمي لا يُجادَل، جدير بالمحاكاة، هو نموذج أماديس، البطل القروسطوي، ومن ورائه، وفي نفس المنظور، على نمودجي آخيلوس وأوديسيوس البطلين الإغريقيين، وهما أقلُّ مدعاة لإعادة النظر وللنقد. في حين أن المنظِّرين الفرنسيين، والإيطاليين في القرنين السادس عشر والسابع عشر يحاولون تأويل **فن الشعر** لأرسطو الذي يُجلُّونه، في منحىً عقلاني ومجتمعي (فقد أقاموا للمحكي التخييلي، وفي تقابل مع المحكي التاريخي المتمسِّك بالحقيقة، قواعد صارمة لما هو محتمل ولائق)، فإن بطل سرڤانتيس -إن لم يكن المؤلِّف ذاته- يظلُّ من جهته متعلِّقاً بقراءة أكثر تقليدية للشعر الملحمي. بل إن دون كيخوت يدفع إلى الحد الأقصى الحكمَ المحابي، والرسمي تقريباً، الذي كانت تحظى به الملحمة منذ قرون، والذي يرى في هوميروس المرجع المطلق للمعرفة والمتعة. وهو بهذا يعلن عن إيمانه بالكتب، بكلِّ الكتب، وخاصة تلك التي باستمدادها من المنبع الملحمي، تسعى إلى أن تأخذ مأخذ الجد أحلامنا ورغبات الكمال التي هي في رأيه الأنبل والأجدر بالاستلهام والاحترام. هذا التبجيل للكتب، ولفضائلها وسحرها، في عهد تكاثرها الطباعي غير المحدود، لا يتجاوز وينافس الإيمان الذي كان يتطلبه اللاهوت لنفسه حقاً فحسب، بل يعيد إحياء الإيمان بالبدائل الحديثة العهد للنصوص الملحمية الكبرى الماضية التي لم يعد رَأْيُ ذلك العصر يُضفيه عليها. ذلك ما يحاول إفهامه دون كيخوت للراهب الطليطلي الذي كان ينصحه بالتعقُّل. فقد قال له:

> «*إذا أكَّدتَ لي أن أماديس ما كان موجوداً أبداً، وإذا كان تأكيد العكس يعني الكذب. كذلك يجب أن لا يكون موجوداً هكتور ولا آخيلوس ولا حرب طروادة. ولا أبطال فرنسا الأشراف الاثنا عشر ولا ملك انجلترا أرتوس، الذي استحال الآن إلى غراب، والمنتظَر في مملكته كلَّ الوقت...*».

يمزج دون كيشوت، وهو غائب في تبجيله، ويخلط -كما يُنبِّهه الراهب إلى ذلك بصبر وسعة صدر المُربِّي- بين شخوص تاريخية أكيدة وبين أبطال القصص، بين الوقائع المُعَاينة وزخرفات الأسطورة الخادعة. يرفض دون كيخوت التقليد الصادر عن أفلاطون وأرسطو الذي يقيم تعارضاً بين الشعر والتاريخ. لا أنه يتساءل عن صعوبة تمييز أحدهما عن الآخر، فذلك أمر لا يأبه به، بل لأن السؤال عنده يُطرح من موقع مختلف: إنها مسألة إيمان بالكتب. ومن ثمَّ استخدامه، على طريقته الملهمَة

والجازمة، للاحتجاج بأقوال شائعة، أليست تلك الكتب :

« مطبوعة بإذن السلطان وبموافقة الذين أُرسلت إليهم »، « ومقروءة برضا شامل من جميع الناس، ويحتفل بها الكبار والصغار، الفقراء والأغنياء، المتعلِّمون والجاهلون، العامة والأشراف، وأخيراً من كلِّ أصناف الناس، مهما كانت أحوالهم ومراتبهم ؟

ألا تروي بتفصيل ودونما غلط ما يُشَكِّل الحلم الحميمي لكلٍّ واحد منَّا. ونتعرَّف عليه فعلا ؟

« ... وأنها تتضمَّن كلَّ مظاهر الحقيقة بالنظر إلى أنَّها تروي لنا عن الأب، والأم، والموطن، والقرابة، والسِّنِّ والمكان والبطولات التي أنجزها فارس أو فرسان، نقطة فنقطة ويوماً فيوماً » ؟

أكاذيب أم حقائق روائية ؟

بل يذهب دون كيخوت، مستشهداً بمثال الداية كينتانيون، الأكثر « حقيقية » من كثير من المعاصرين، إلى حد التأكيد أن الطبيعة تحاكي الفن، وأن ليست الحياة إلا في المرتبة الثانية بالنظر إلى التخييل، وأن الحلم مصدره الكتاب.

الكتاب هو النموذج في كلِّ الأحوال. وهكذا فلا نظير، من حيث السخاء، لرواية الفروسة. ودون كيخوت، كما يشرح للراهب، مثال حيٌّ على ذلك :

« أما أنا، فأستطيع القول بأنِّي منذ جعلت من نفسي فارساً جوَّالاً، صرت شجاعاً، سمحاً، سخياً، مهذَّباً حسن التأديب، كريماً، لطيفاً، مقداماً، دمثاً، صبوراً، متحمِّلاً للشدائد، والسجون وأشكال السحر ؛ ومع أنني قبل مدة قصيرة وجدتني محبوساً في قفص مثل مجنون، أعتقد رغم ذلك أنني في أيام قليلة وببلاء ساعدي وعون السماء، وإذا لم يعاكسني الحظ، سأجدني ملكاً على بعض الممالك، حيث سأتمكَّن من إظهار امتناني وسخائي الكامنين في قلبي... ».

ولم يكن سانتشو بأقلَّ من سيِّده في هذا المجال، فهو أيضاً يعتقد في نفسه الجدارة بالكُونتية التي وعده بها دون كيخوت :

« ما أعرفه هو أنني حالما أتسلَّم الكونتية سأعرف كيف أُسيِّرها، وأنَّ لي من الروح

ما لأيِّ إنسان آخر، ومن الجسم ما لأيِّ إنسان من النبلاء، وأنني سأكون ملكاً لدولتي مثل أيِّ ملك لدولته، وإذ سأكون كذلك، سأفعل ما أشاء، وإذ سأفعل ما أشاء، سأفعل حسب رغبتي، وإذ سأفعل حسب رغبتي، سأكون راضياً، وإذ ليس لي ما أتمنَّاه، سينتهي الأمر، وَلْتأْت الدولة والوداع حتى اللقاء كما قال أعمى لآخر».

هل قيل أبداً تكريمٌ أجمل للمَلَكية المطلقة ـ المضحكة ـ لهذا الأعمى الرئيِّ الذي هو قارئ الرواية ؟ لكن من الأكثر عمىً : أهو سانتشو أم دون كيخوت أم الراهب، أم السارد، أم المؤلِّف أم القارئ، أم الناقد؟ جميعهم يُشعُّ عليهم، مع ذلك، أَلَقُ الرومانسك! وبهذا المعنى فإن الأكاذيب القديمة هي حقائق راهنة دائمة، صالحة لأن ينطق بها ويقرأها كلٌّ واحد، وأصلح من ذلك أن يتأمَّل فيها ويتبنَّاها. إن الأكاذيب الأدبية، بالنسبة لدون كيخوت، كما هو الحال بالنسبة لسانتشو، هي الحقائق الوحيدة ذات القيمة. وهكذا، عن طريق الأصوات المتعاقبة والمتناقضة والمتكاملة لسانتشو ودون كيخوت وسرڤانتيس / *cid Hamet ben Engeli*، ولكن أيضاً لأصوات الحلاَّق والخوري والراهب، يبدو المُعْجَب بالحقيقة الملحمية القديمة والمناصر لها مُعَرِّفاً مُلْهَماً في الوقت ذاته بحقائق الرومانسك الحديث التي لم يكن الاعتراف بها كبيراً آنذاك. إن كتاب سرڤانتيس، وهو صلة وصل ثقافية حقيقية، يشمل الملحمة والرواية في عشق مجنون، عشق الأدب ـ الذي يسهم الكتاب، بنصِّه الدنيوي في تأسيسه.

6. التدشين النظري للرواية

هذا التكافؤ لا تنتقص منه على العكس من ذلك المناقشة النظرية الأكثر اتِّضاحاً في الرواية والتي يخوض فيها الراهب والخوري في الفصل الثامن والأربعين من الكتاب الأوَّل. الراهب، وقد استولت عليه دهشة الإعجاب أمام دون كيخوت، يدين في البداية ودون تردُّد نوع روايات الفروسة التي قال عنها إنها تَصُدُّ القارئ المتشدِّد برتابتها المملَّة. وفي نظر ناقد متشبِّع بالقواعد الكلاسيكية فإن هذا النمط من المحكي يفقد ميزته بسبب ضآلة طموحه ذاتها: إنه لا يستهدف سوى مجرد إمتاع القارئ. ذلك أنه

يخالف القواعد التي قرَّرها أرسطو والمتحكِّمة في السرد الملحمي.

إن إدانته الحازمة بأفلاطونيتها المصطبغة بالمسيحية (طرد مؤلِّفي «كتب الفروسة» من المدينة المسيحية) تُتَوِّجُ سلسلةً من الاعتبارات ذات المنحى الأرسطي، والكلاسيكية في شكلها (حول مقادير الأجزاء، ومحاكاة «الطبيعة»، ومقدار مشاكلة الحقيقة والممكن، واحترام قواعد اللياقة)، وتُصدر حكمها دون لبس: هذه الروايات، المحشوة «بهذا القدر من أحلام اليقظة الخارقة»، تستخدم الأكذوبة استخداماً أخرق ومسلوباً من كل قيمة فنية. لا حظَّ فيها للعقل ولا للخيال ولا للذوق. هل القضية إذن مفروغ منها؟ غير أنه في هذه النقطة يتحوَّل القول ويغيِّر وجهته. في اللحظة التي يتحدث فيها الخوري، الذي يتفق مع مخاطبه ويشاطره آراءه (يعلن أنه «يكره» روايات الفروسة)، عن بعض الكتب التي فضَّل أن ينقذها من المحرقة (القسم الأول، الفصل الثاني)، يستأنف الراهب الحديث، وتتحوَّل إدانته الأولى إلى دفاع وتمجيد لرواية الفروسة، ودفاع عن الاستعمال الجيِّد للنوع الملحمي، ودعوة إلى الأخذ بأسلوب روائي رفيع! الخطاب الثاني للراهب واضح وضوح الأوَّل. وهو لا يهدف إلى مناقضته بل إلى تكملته: عرض الشروط التي بها يمكن ويجب احترام قواعد التخييل الملحمي. لم يكن أكثر المنظِّرين الإيطاليين والفرنسيين يسلكون مسلكاً آخر. ومع ذلك! تنوُّع مصادر الاستيحاءات والأساليب، دروسٌ أخلاقية وسلوكية مثالية عن طريق شخصيات، إمكانية بلوغ كلِّ أشكال المعرفة المعاصرة، استخدام أسلوب مُنزَّه عن الشوائب مُكرَّس لمحاكاة حقيقة سامية تتيح الاستجابة تماماً لتعاليم هوراتيوس: «الجمع بين المفيد والممتع». أليس هذا كلُّه ممكن التحقيق عن طريق الرواية بشكل أفضل من أيِّ نوع أدبي آخر؟ ألا تكون الرواية أعلى أشكال الملحمي؟ يبدو ذلك صحيحاً إذ أنَّ أرسطية الراهب التي لا غبار عليها تزاوجها خاتمة أقلُّ أمانة للمذهب، فهو يعلن قائلاً:

«إذ أن الكتابة غير المتلاحمة لتلك الكتب تتيح للمؤلِّف القدرة على أن يَظهر ملحمياً، أو غنائياً، أو مأساوياً، أو هزلياً، بكل هذه الأجزاء التي تتضمَّنها وتحتويها في ذاتها العلوم العذبة والجميلة للشعر وفن الخطابة: فالتأليف الملحمي يمكن معالجته شعراً كما يمكن معالجته نثراً».

مديح لغير المتلاحم (مرحى بالحرية!)، وللخلط بين المستويات (أُفٍّ للفصل بين الأنواع!)، وللتحالف بين الشعر والخطابة (لتسقط عقيدة المحاكاة الخالصة!)،

ولاحتكار الشعر (ليحيا النثر!). وبالتأكيد فإن هذه العبارات ليست جديدة ولا أصيلة، لأننا نصادف هذه أو تلك بقلم غير واحدٍ من النقاد الكلاسيكيين، المهتمِّين، لأسباب مختلفة، بتكييف المذهب مع تطوُّر الأذواق، غير أنها باجتماعها في نهاية الكتاب الأوَّل من **دون كيخوت**، تبرز بشكل خاص. هذا المطلب القائم على أرضية أمينة للمذهب يُوَحِّد في مصير واحد وأمل واحد، في فجر القرن السابع عشر، بين الملحمة والرواية، **بيرسليس وسيخسموند ودون كيخوت**. إن إبهام سرڤانتيس المثير للإعجاب، حتَّى وإن لم يخلط بين القديم والحديث، فهو في خدمتهما معاً. إن الرواية الحديثة، مصحوبةً بالملحمة القديمة وبرواية الفروسة القروسطية، قد جعلتها عبقرية سرڤانتيس تبلغ معموديتها النظرية والعملية، مُسْتَبِقاً، في جرأة، عشرات السنين من الأبحاث والتجارب. غير أن هذا الانتساب كان دون شك سابقاً لأوانه، وهذه الريادة مبكِّرة جداً. كانت **دون كيخوت** تُقرأ وتثير الإعجاب خلال العصر الكلاسيكي، لكن ذلك العصر ما كان ليقبل بدروسها. وبالفعل، لم تتمكَّن الرواية من أن تتلافى استهدافها طوال قرنين للانتقادات والإهانات، وحتى ضروباً من الاضطهاد لم تستطع «مثل هذه الولادة الرائعة» تجنيبها إياها.

الفصل الثالث

الرواية في العصر الكلاسيكي : دعوى الاعتراف بالشرعية

1 . خطاب المنتقدين الكلاسيكيين : نظرية سلبية

في 12 يوليوز 1671 كتبت مدام دي سڤينييه إلى ابنتها مدام دي غرينيان :

*«أرجع إلى مطالعاتنا، ودون المساس [برواية] **كيلوباترا** التي تعهدت بإكمال قراءتها : أنت تعلمين كيف أفي بتعهداتي. أفكّر أحياناً من أين تأتيني حماقة الاهتمام بهذه الخزعبلات؛ من الصعب عليَّ أن أفهم ذلك. لا شك أنك تتذكرينني بالقدر الذي يجعلك تعلمين أن الأسلوب الرديء يجرحني؛ إن لي بعض المعرفة بالأساليب الجيِّدة، ولا أحد أبلغ مني تأثراً بسحر الفصاحة. إن أسلوب لاكالپرنيد* (La Calprenède) يثير السخط في مواضع لا تحصى: فقرات طويلة في الرواية، ألفاظ رديئة، أشعر بكلٍّ هذا. لقد كتبت إلى ابني رسالة بهذا الأسلوب، كانت مسلية جداً. لذا أجده كريهاً، ولا انفكُّ من النشوب فيه كالصمغ. روعة العواطف، وعنف الأهواء، وعظمة الأحداث، والظفر الخارق لسيفها المخيف، كلُّ هذا يجذبني مثل فتاة صغيرة؛ إنني انغمس في قضاياها؛ ولو لم أجد السيِّد لاروشفوكو والسيد داكڤيل (d'Hacqueville) ليعزِّياني، كنت سأشنق نفسي حين أجد ذلك الضعف لا يزال يتملَّكني» .*[1]

*) لاكالبرنيد (1609-1663)، روائي فرنسي، وروايته **كيلوباترا** تقع في اثني عشر جزءاً !

(1 *Madame de Sévigné*. **Correspondance,** *"Bibliothèque de la Pléiade", Gallimard, 1972.*

إن الذوق الكلاسيكي في مجموعه لم يمنح الرواية سوى قيمة ضئيلة. كان قد كُتب منها الكثير خصوصاً في فرنسا، وكانت محل نقد كثير. ولا يعني ذلك، كما قد يوحي بذلك المقتطف السالف من رسالة دي سيڤينييه، أن العصر الكلاسيكي لم يتذوَّقها، وأحياناً بقوة. وعلة هذا التناقض تكمن دون شك في الفاصل بين وزن ونفوذ النقد المعترَف به، القائم على المبادئ الكلاسيكية، وبين تطوُّر العادات والأفكار والأشكال الفنية التي أخذت تفسح مكاناً متزايد الاتساع للرواية، ذلك النوع الأدبي الذي كان في أوج صعوده. لكن خطَّ الجبهة الفاصل لم يكن واضحاً ولا ثابتاً، بين مناصرين متخلِّفين للأشكال الاستطيقية الموروثة، والأبطال النشطين للتقدم في الفنون كما في العلوم! لم يكن التناقض خارجياً بل نجده على العكس من ذلك منتقشاً في قلب كلٍّ واحد من المتنازعين. وما يبدو عند مدام دي سيڤينييه مفارقةً صغيرة شخصية، حميمية، يتم الاعتراف بها بنوع من سوء النية المتنكِّر في زيٍّ التدلُّل، يتملَّك في الواقع العصر الكلاسيكي بأجمعه، وحتى «فلاسفة» عصر الأنوار.

لنتفحَّص بعض آثار هذه الازدواجية. إذا كان التراث الإنسي منذ عصر النهضة ينتقد الرواية مترفِّعاً بأنها «أصلح لتسلية الأوانس منها إلى الكتابة الجادة».[1] فإن أكثر النقاد التزاماً يهاجمون الرواية والمسرح باسم أخلاق مسيحية صارمة. «إن صانع الروايات وشاعر المسرح يُسَمِّم الجمهور، لا يسمم الأجساد، بل أرواح المؤمنين، يجب النظر إليه باعتباره متهماً بما لا يحصى من جرائم القتل الروحي التي تسبَّب فيها بالفعل أو تسبَّبت فيها كتاباته الضارة». بهذه الطريقة ينفجر الجانسيني المتشدِّد بيير نيكول Pierre Nicole في رسالته الأولى: **Lettre sur l'hérésie imaginaire** [رسالة حول الهرطقة الخيالية] ضد ديماريه دي سان-سورلان Desmarets، de Saint-Sorlin وهو روائي وشاعر مسرحي، وضد جميع زملائه بما فيهم راسين. وفي توافق تام مع الاتجاه السابق، ألَّف الأب بوري Porée، الرئيس اليسوعي لثانوية لويس لوغران Louis le Grand، سنة 1736 خطبة وعظية باللاتينية يحاكم فيها أخلاقية الروايات وانحطاطها: «إن عدواها تفسد كلَّ الأنواع الأدبية التي تدخل في صلة معها. [...] إنها مُضرَّة للأخلاق بشكل مزدوج في بعثها للميل إلى الرذيلة وخنقها لبذور الفضيلة» هكذا كان يهتف كما تنقل لنا ذلك **مذكرات تريڤو**، لكن كتَّاباً غير رجعيين بتاتاً،

(1 J.du Bellay, **Défense et illustration de la langue française**, 1549.

و« روائيين » لا يمكن اتهامهم بالتشدُّد الأخلاقي أو التعصُّب الديني، مثل ڤولتير وديدرو ولاكلو، قد جعلوا من أنفسهم، بشكل أكثر اتزاناً بالطبع، صدىً لهذه الإدانات، فيكتب ڤولتير سنة 1733، وهو الذي سيؤلِّف لاحقاً كانديد (التي سيسميها « رواية » وأيضاً « حماقة صغيرة ») : « إن كانت بعض الروايات الجديدة لاتزال تصدر، وإذا كانت لوقت محدود مسلاة للشباب اللاهي، فإن الأدباء الحقيقيين يحتقرونها » . [1] أما لاكلو فإنه لايزال يلاحظ سنة 1784 أنه « من بين كلِّ أنواع المؤلَّفات التي أنتجها الأدب، لا يوجد منها ما هو أقل حظاً من التقدير من الرواية » ويضيف : « والأسباب التي يُبرَّر بها ذلك هي من جهة سهولة هذا النوع ومن جهة أخرى لا جدوى تلك المؤلَّفات » . [2] وجوكور Jaucourt، كما نعلم، لا يفكِّر تفكيراً مخالفاً في مقالته « رواية » في **الموسوعة** المؤلَّفة سنة 1762 . ومدام دي لامبير Madame de Lambert، التي لم تكن امرأة محتشمة تحذِّر ابنتها (**تنبيه من أم لابنتها**، 1728) من « أخطار » الرواية، تلك الأخطار التي كان روسو من جهته مقتنعاً بها تماماً، كما يعبِّر عن ذلك بشكل قاطع سنة 1761 في مقدمة... روايته هيلويز الجديدة : « أبداً لم تقرأ فتاة عفيفة روايات » . ومع مدام دي بينوڤيل Madame de Bénouville (1758) . كان الرأي السائد حتى نهاية القرن الثامن عشر يرى أنه إذا جعل المرء من قراءة الروايات اهتمامه الوحيد فإن ذلك « يضعف القلب وينحطُّ بالفكر » .

غير أنه توجد آراء مختلفة . وهكذا فإن الأب ديفونتين Des fontaines، المعجب بالرواية الإنجليزية والمترجم لها، يذكر في حق ريشاردسون آراء لم يكن ديدرو لينكرها بعد عشرين سنة :

« رواية جيِّدة التأليف والكتابة، لا تجرح فضيلة الأخلاق، وليس موضوعها الغزل التافه، وتتضمَّن مغزى أخلاقياً عملياً، أو تبهج القارئ بصورها الرائقة ولذعاتها الهزلية، هي حقاً مؤلَّف جدير بالأديب، مثل قصيدة ملحمية أو مأساة أو ملهاة أو أوپيرا » . [3]

وبحدة أكثر يعلن سيباستيان مرسييه في نهاية القرن :

1) Voltaire **Essai sur la poésie lyrique.**

2) Loclos **Compte rendu de Cecilia.**

3) Des fontaines, **Observations sur les Modernes.**

« إن الكاتب الذي لم يحسن تأليف رواية يبدو لي أنه لم يدخل مطلقاً إلى مهنة الأدب بحافز العبقرية ». [1]

تؤشّر هذه الاستشهادات إلى رهان الخصومة الطويلة حول الرواية. ولو أنها كانت تهاجم أسلوب الرواية (أنظر مدام دي سيڤينييه)، فإن الانتقاد كان منصباً على الأخلاق أكثر منه على الاستطيقا، ويتعلق بالعادات الخلقية بالقدر نفسه، أو أكثر، مما يتعلّق بالأدب، وكان مرتبطاً في الأغلب بالرقابة لا بعلم متجرِّد. وقد جرى منذئذ كشف رداءة ذلك النقد. فهو لا يستطيع بضعفه الملحوظ أن يصمد أمام مزايا أجود الروائيين، وهو لا يطرح المسائل بشكل جيد إذا أخذنا بأقوال هنري كوليه[2] أو فابر مثلاً اللذين يحصيان « المطبات » التي يتورَّط فيها النقاد : مسألة أصول الرواية، وتفوقها أو تخلفها في علاقتها مع التاريخ، والأخطار التي تجرها على الأخلاق، والفائدة المنتظرة منها. ألا يشين ردَّ الفعل هذا استعجالٌ نظري، بل وحتى بعض المغالطة التاريخية ؟ أمن غير المجدي التساؤل عن أصل « نوع » بلغ هذا الحد من انعدام التقنين؟ أمن الشاذ سؤاله عن أيِّ نوع من الحقيقة يدَّعي الإحالة عليها ؟ وأياً كان الأمر، يجب أخذ نقاشات العصر الكلاسيكي بجدية، ولو لم يكن ذلك إلا لأنها ترسم، فيما وراء الخلافات والعداوات، صورةً سائدة للنوع، وتَخُطُّ معالم ما يمكن تسميته بلاهوت (نظرية) سلبي للرواية.

إذا كانت الشرطة تلاحقها، والرقابة تضبطها، والمتدينون يشنِّعون عليها، والفلاسفة يسخرون منها، والمتفقهون في العلم يحتقرونها، فإن الرواية تجد نفسها في موقع المتهم ولابد لها أن ترافع على أساس الاعتراف بالجرم كي تستفيد من ظروف التخفيف وتَسَامُحِ الناس الفضلاء. ومن بين الهجومات المتعدِّدة الموجهة ضد مُحْدَث النعمة في جمهورية الآداب يبرز، كما قرَّر ذلك جورج ماي في دراسته عن مأزق الرواية في القرن الثامن عشر، عنصرا اتهام رئيسيان : « قراءة الروايات تفسد الذوق، وتفسد الأخلاق ». [3]

1) . Sébastien Mercier, **Mon bonnet de nuit**, 1786

2) Henri Coulet, op. cit

3) Georges May, **Le Dilemme du roman au XVIII ème siècle**, P.U.F. 1963

2 . الرواية مفسدة للذوق

انتقادات بوالو ضد تيار التصنُّع

هذا الانتقاد الأول، ذو الطابع الاستطيقي، ينبني على المفهوم الكلاسيكي الصرف لتراتب القيم الفنية القائمة بدورها على تراتبية اجتماعية وثقافية. وقد طوَّر بوالو هذه الفكرة بقوّته المألوفة في كتابه **فن الشعر** : إن الرواية مرفوضة شكلاً ومضموناً لأن القدماء لم يمارسوها، ولسوقيتها وافتقارها إلى النسب العريق. لذلك يمكن مسامحتها، لأنها ليست بذات خطر :

« في رواية خفيفة يكون العذر مبسوطاً في يُسْر
إذ يكفي التخييلَ أن يُسَلِّي في انطلاق :
الصرامة الزائدة حينئذ تكون في غير محلها ».

لا يشارك بوالو صرامة أمثال نيكول أو باربييه دوكور *Barbier d'Aucour*؛ فيكفي الاستخفاف أو ينبغي أن يكون كافياً. ويعلِّق ج. ماي : « إذا كانت النبالة تُلزِم، فالسوقية تُبيح ». ويعترف تسامح بوالو المتعجرف للرواية بحرية كانت مسبقاً ستجرِّدها من كل قيمة. لكن الرواية، سواء فقدت قيمتها أم لم تفقدها، لم تنفك عن ممارسة إغوائها! بحيث أن مثل هذا النقد لم تكن له الغلبة عموماً. لقد تراجع أمام صياغات أقلَّ تشبُّعاً بـ « مسبقات النبالة » في الأدب، وهي صياغات أشد كفاحية وأكثر رهافة إيديولوجية : إذا كان الذوق الجيِّد أبعد من أن يكون حكراً على النبلاء وحدهم، فلا بد إذن من الدفاع عنه أينما وُجد ضد كل ما يفسده؛ وإذا كانت الرواية « تفسد » الذوق، فلأنها، خصوصاً منذ ديرفي* *d'Urfé*، موصومة باستحالات صارخة، ولاواقعية هذيانية، وتجد متعتها في لهجة مضحكة أو غير مفهومة. وفيما يتعلَّق بالابتكار والتأليف والموقف والسيكولوجية والأسلوب، فتلك الروايات رديئة، أو على الأقل ينقصها كثير من الانتظام – وكان لابد من ظهور **زايدة** أو **الأميرة دي كليف**[1] كي تبلغ الرواية إلى ممارسات أكثر نقاء وتعقُّلاً. هذا موقف هييه *Huet* أو أوبينياك *Aubignac* : يجب على الرواية، باستثناء استخدام النثر، أن تخضع لقواعد الشعر

*) أونوري ديرفي (1567-1625) روائي فرنسي يمثل تيار التصنع وهو صاحب رواية **الآستري**.

1) روايتان لمدام لافاييت.

الملحمي. لا شيء يسمح لها بالتخلّي عن مشاكلة الحقيقة المطلوبة من كل تخييل، خصوصاً إذا لم تكن تلك الروايات تاريخية. أينبغي أن نرى في هذه الوصفات تعاوناً منسجماً للمنتقدين مع نوع يبحث عن نفسه، من أجل أن يتيحوا له بلوغ محاكاة أصيلة للطبيعة، مفتاح التجريد الكلاسيكي، كما يلمح إلى ذلك رنيه براي بطريقة فيها بعض التليين؟ إن نقد الرواية يختلط في الواقع بنقد المثل الأعلى التصنّعي ذاته. فالعصر الكلاسيكي ليس كتلة واحدة! ضد الأب دوپير ***de Pure*** وروايته ***La Précieuse*** [المتصنّعة] (1656)، وضد ديرفي وغومبرڤيل ***Gomberville*** ولاكالپرنيد وديماريه أو الأخوين سكيديري ***Scudéry***، نجد كلاً من بوالو وموليير وبوسويه، ولكن أيضاً صوريل وفيرتيير؛ بعد ذلك كان ضد ماريڤو، وپريڤو، وكريبيون الابن، كلٌّ من الأب بوجان ***Bougeant*** والأب إيريل ***Irailh***، والأب جاكان ***Jaquin***، ولكن أيضاً ڤولتير وديدرو، المتمسكين بالقيم الكلاسيكية أمام المتصنّعين الجدد والروائيين الجدد! ما هي الانتقادات التي توجهها النظرية الكلاسيكية ضد لامشاكلة الحقيقة في الرواية؟

«في حين أن ديرفي في روايته آستري قد جعل من رعاة تافهين جداً أبطال روايات عظاماً، فإن هؤلاء المؤلّفين، على العكس من ذلك، قد جعلوا من أعظم أبطال التاريخ رعاة تافهين جداً، بل وأحياناً برجوازيين أشد تفاهة من هؤلاء الرعاة»[1]

بوالو الذي اعترف بأنه قد قرأ في شبيبته هذه الروايات «بكثير من الإعجاب» رأى بعد ذلك أن كتابتها وقراءتها غير لائقتين ببالغين عاقلين. مع السنين جعله العقل يفتح عينيه. إنه، على طريقته، اعتراف، يشبه اعتراف مدام دي سيڤينييه في رسالتها إلى ابنتها، بالجاذبية التي تمارسها مثل تلك الروايات على خيال قرائها. إذا كان بوالو قد رأى فيها في البداية «ما يشبه أن يكون روائع في لغتنا»، فإنه يُدين في سنّه «الهجائي» «تهافتها، والتحذلق المتصنّع في لغتها، وحواراتها الغامضة والتافهة، والصور المتعجرفة التي ترسمها في كلّ حين لشخوص ضئيلة الحظ من الجمال، وأحياناً دميمة بإفراطها، وكل هذا الكلام الفارغ الذي لا ينتهي عن الحب». إن الاهتمام باللغة الجميلة والنقية يتوافق ويتلاقى مع الاهتمام بمشاكلة الحقيقة والمعقول. لا يمكن أن نجعل أمراء أو أبطالاً من العصر القديم يتحدثون ويتصرّفون مثل رعاة تافهين لصالون من القرن السابع عشر! إن الهزلي في **حواره عن أبطال**

1) بوالو، المرجع المذكور، كتب هذا الحوار سنة 1665 ونشر سنة 1710 مع مقدمة نستشهد بها هنا.

الرواية هو إدانة لاستخدام لا إرادي للتحوير البطولي ـ الهزلي. وهكذا فإن بلوتون [إله العالم السفلي والجحيم] وهو على عرشه في قصر الجحيم يتولّى القضاء، يجد نفسه في مواجهة الأمر الواقع: إن قورش [ملك الفرس] وهوراتيوس كوكليس وكيليليا وبروتوس [من أبطال روما] وسافو [الشاعرة اليونانية]و... جان دارك [البطلة القومية الفرنسية]، أبطال وبطلات الماضي الرائعون قد غيّروا جذرياً سلوكهم ولغتهم، وتحوّلوا إلى عشاق مدنفين لا يؤمنون سوى بخريطة الصبوة* ويتبادلون رسائل الغرام والأحاجي! إن **الحوار** في حيويته، مُسَلٍّ دون شك وسهام نقده صائبة ـ شريطة أن نشارك المؤلِّف منطلقاته الأدبية والإيديولوجية (احتقاره لقيم الطفولة التي يُرجعها إلى الصبيانية!) التي هي نفس منطلقات موليير، ولكن بشكل أكثر حدّة : ليس الزقاق مكاناً ملائماً للمحارب، ولا يمكن لبرجوازي أن يصدر رأيه فيما يخص نبيل النسب (وبالأحرى فيما يخص القدماء!)، وسيكون مضحكاً مرتين لو شاء أن « يمارس الحب »، وهو العاجز عنه، بمصطلحات التصنع المضحكة.[1]

استمرارية نقد الذوق المتصنِّع

سبعون سنة بعد ذلك، في 1735، لمَّا رَدَّ الأب بوجان على دفاع لنجلي ـ ديفرنوي *Lenglet-Dufresnoy* عن الرواية بكتاب ساخر عنوانه ***Voyage merveilleux du Prince Fan-Férédin dans la Romancie*** [رحلة الأمير فان ـ فيريدان العجيبة إلى رومانسيا (= بلد الرواية)]، فإنه قد تلاقى بصورة طبيعية مع نبرة بوالو وانتقاداته وحججه. لكنه يهاجم، إضافة إلى الروايات البطولية–الغزلية السابقة، الروايات الحديثة للأب پريڤو وكريبيون الأب ولوساج. ومع أن **مانون ليسكو**، و**تانزاي ونيادارني** أو **جيل بلاص** لا وجه شبه لها مع اللاواقعية المعلنة **لكليليا** أو **كيلوباترا**،* فإن بوجان في رحلته الخيالية ذات الطابع الشرقي إلى رومانسيا العليا ورومانسيا السفلى، يكشف ويدين الخوارق نفسها في الحدث، والمبالغات ذاتها في طبائع الشخصيات، ونفس التشقيقات البالغة التجريد في العاطفة والتعقيدات الفارغة نفسها في اللغة. هل هذه استمرارية عنيدة للنقد أو استمرارية حقيقية للرومانسك ؟ الأمران معاً دون شك وعبر

*) خريطة من وضع الآنسة سكيديري ترسم طرق الحب وعقباته ومراحله لذا اطلق عليها اسم *La carte du Tendre*.

1) انظر في هذا الموضوع : Paul Bénichou, **Les morales du Grand Siècle,** Gallimard, 1948.

*) مانون ليسكو رواية للأب پريڤو، تانزاي ونيادارني لكريبيون الابن، وجيل بلاص للوساج، وكليليا للآنسة سكيديري، وكليوباترا للاكالپرنيد.

كل الاختلافات الواضحة في المعالجة. لاحظ شارل سوريل، سنة 1671، في كتابه : **في معرفة الكتب الجيِّدة أو فحص عدد من المؤلِّفين**، أن التخلِّي عن العجائبي الموجود في الروايات القروسطية، والذي يرى أن سرڤانتيس قد قضى عليه، لم يزح اللامُشَاكل للحقيقة عن الروايات المعاصرة : «إذ رغم أنها لا تروي خوارق ولا أعمال سحر، فهي لا تكفُّ عن أن تنقل لنا كثيراً من الأمور غير المعقولة، لدرجة أن تلك المؤلَّفات يمكن اعتبارها روايات [بالمعنى التقليدي] لها على الأقل ما للروايات الإخرى». وعلى نفس المنوال، فإن الاستلهام الأكثر «واقعية» في روايات القرن الثامن عشر يتضمن أيضاً حَيِّزاً واسعاً من خوارق الرومانسك. يستمر، لدى بوجان، مطعن بوالو الأساسي [ضد الرواية] على حاله تماماً. هذه الروايات، قديمة أو حديثة، موضوعها الجوهري، وثيمتها، المرسومة بأشدِّ المظاهر حيوية، أو المُحَلَّلة بالطريقة الأكثر رهافة، للعاطفة الأجدر بإهلاك أرواح القراء والقارئات على الخصوص : الحب.

3. الرواية تصوير للحب

تصوير الحب بمفاتنه ونقائصه، ومن ثم إفساد الأخلاق، هذا إذن هو البند الثاني في الاتهام الذي وجهه نقد العصر الكلاسيكي ضد الروايات. وكان صادراً باسم الأخلاق والدين: هذا التصوير يصدم مبادئ اللياقة، ويهين حياء النساء، ويعكِّر براءة الصبايا، ويهدد الأسرة ورابطة الزواج المقدسة، إنها إذن تُقوِّض أسس النظام الاجتماعي، إنها خطيرة. ضد الرواية يقصف رعد أصوات الوعاظ الدينيين والمرشدين الروحيين ومتلَقِّي الاعتراف؛ الجانسينيون واليسوعيون والبروتستانت، وقد اتفقوا هذه المرة، يفضحون أضرار قراءتها ويرجون منع إنتاجها وتسويقها. السلطة السياسية نفسها، عن طريق الرقابة، كانت تحاول الحد من انتشارها. وبشكل أوسع في الرأي العام، كان أشخاص ذوو ذوق متشدِّد وتبحُّر في الثقافة الكلاسيكية يوبِّخُون في «تساهل» النوع الروائي تحالفَ اللاواقعية واللاأخلاقية. ويرون أن الأغلاط ضد قواعد اللياقة لا تنفصل عن التعدِّي على مُشَاكلة الحقيقة.

مُشَاكلة الحقيقة أم قواعد اللياقة؟

إذا أمعنَّا التفحص في الإنتاج الروائي للقرنين السابع عشر والثامن عشر، فإن هذا غير مُبَرَّر إلا جزئياً. إن التيار المتصنِّع كان شديد الاهتمام باللياقة الأخلاقية، بل كان

كثير التدقيق في هذه المسألة. وآراسيا [بلاد الفن] الأب دي بير تذكر، وقبل آخرين كثيرين، أن الرواية متفوقة على التاريخ لأن هذا الأخير كثيراً ما يتضمَّن أموراً منافية للياقة خادشة للحياء ولاأخلاقية، في حين أن غاية الرواية هي تمثيل شخصيات وعواطف فذة ولا عيب فيها. وبالفعل، فالمواقف والعواطف المعروضة في الروايات البطولية والغزلية تفرض نفسها نقية من كلِّ تساهل شبقي، وأكثر من ذلك عن كلِّ وضاعة أخلاقية، عكس الروايات الشطّارية أو الهزلية التي لا تحجم، وهي تعيب خوارق الاستلهام المثالي، عن التلميحات إلى « السافل المادي » والمواقف الملتبسة أو الماجنة، بل والمشاهد الواضحة الدعارة. الخيانة الزوجية، الفسق والأكاذيب، والاحتيالات، والغش بل وحتى جرائم القتل ليست نادرة فيها. وعلى العكس من ذلك كان المتصنِّعون والمتصنِّعات وأشباههم في القرن الثامن عشر في صفِّ الفضائل والشرف واللطافة، وباختصار في صفِّ قواعد اللياقة. ويعتمدون، في شغفهم بالنادر والخارق الذي يتيح لهم محو ما يثير الفضيحة والتقزز في الحياة العادية، على تراث الأساطير البطولية : فالخلفية « التاريخية » التي يفرشونها في محكياتهم تسمح بتجاوزات مُشَاكل الحقيقة الروائي، أو « مشاكل الحقيقة الحقيقي » حسب قول كورناي، لكن ذلك يمنع في الوقت ذاته كلَّ إخلال بقواعد اللياقة. إن بطلاً « حقيقياً » أو بطلة جديرة بهذا الاسم يكونان ملتزمين أكثر من أيِّ شخص آخر في هذه المسألة. يرفض تيار التصنُّع ما يكون عند مَنْ هم أوطأ منبتاً أو أغلظ ذوقاً منتسباً للأسف إلى مشاكلة الحقيقة بل في أكثر الأحيان إلى الحقيقي. فقد تكون هناك علاقة معكوسة، كما يلاحظ ج. ماي، بين مشاكلة الحقيقة وقواعد اللياقة، وسيكون رقباء الرواية الصارمون مخطئين لو انساقوا إلى الخلط بين الاتهامين : إفساد الذوق وإفساد الأخلاق، تحت بند واحد.

غير أن قانون النِّسب المنعكسة هذا له حدوده. أو على الأقلّ يمكن اقتراح قراءة أخرى، أقل توازناً، لخصومة قواعد اللياقة. يسجل مونتيسكيو مثلاً في أوراقه بتارخ 6 أبريل 1734 :

*« قرأت [. . .] **مانون ليسكو**، الرواية التي ألّفها الأب بريفو. ولست مندهشاً من أن هذه الرواية، التي بطلها وقح وبطلتها تنتهي إلى [مستشفى] سالبتريير، قد راقت الجمهور؛ ذلك لأن كلَّ الأعمال السيئة للبطل الفارس دي غريو، حافزها هو الحب، وهو دائماً حافز نبيل، مهما كان السلوك دنيئاً. مانون تحب هي أيضاً ؛*

ذلك ما يشفع لها في سائر طبعها »[1]

إذا كان الوقح والعاهرة لا يمكنهما أن يكونا بطلي رواية حقيقيين، بالمعنى النبيل للكلمة عند كثير من عقول العصر الكلاسيكي، فإن مونتيسكيو القارئ والناقد الذي يبدو أنه لا يشاطرهم هذا الرأي المسبق، يؤكِّد على أسس ذلك الرأي بوضوح : بالنسبة للبويطيقا الكلاسيكية كما بالنسبة لأرسطو، لا تتمايز الصفة الأخلاقية والصفة الاجتماعية مطلقاً عن بعضهما ؛ وإذا حدث ذلك في الرواية (كما في الكوميديا والتراجيديا)، فغالباً **ما يكون الحب العلة** في ذلك. فالنقد الأخلاقي والنقد الاستطيقي يقومان كلاهما على الرأي الارستقراطي المسبق نفسه، الساهر على التمييز بين « مستويات الأسلوب »، في حين أن الرواية، هذا اللانوع اللاممكن تقنينه، والذي يصوِّر في لاأخلاقيته المتأصِّلة لذاذات الحب وتفجراته وحساباته، تمتلك فضائل المساواة، إنها تساوي بين الصغار والكبار، دون انشغال كبير بما إن كانوا منحرفين أم فاضلين، أمام عيني قارئ سريع إلى التماهي، أو على الأقل إلى غفران الأغلاط والجرائم المرتكبة باسم الحب. تمحو الرواية في نزوعها تراتب الأنواع الأدبية، الذي كان لايزال آنئذ يسود المسرح. لم يكن من المجدي مطلقاً عند مُجَدِّدي الرواية محاولة خلق نوع وضيع أو وسط يكون أيضاً « جاداً » : « دراما برجوازية » روائية، أو « ملهاة دامعة » ملحمية. فالرواية لها من المرونة والتعدد ما يجعلها متضمنة لكل الممكنات، وخصوصاً تلك التي ذكرناها. إن قوتها الدنيوية تراوغ وتربك أنصار أخلاق دنيوية ذات طابع مسيحي، لأن الرواية تفعل فعلها في ثغرة هذا التمفصل، هناك حيث الأخلاق الدنيوية تَدَّعي أنها أيضاً مسيحية. لذلك يمكن التأكيد ـ على منوال أورباخ ـ[2] أن « واقعية » الرواية، أي قدرتها على إثارة مشاركة القارئ وعاطفته دون اعتبار للمستوى الاجتماعي أو الأخلاقي للفعل الذي تمثله أو تحاكيه (mimèsis) تتموقع في المنظور الإيديولوجي للمسيحية، الدِّين الكوني الذي يُبَشِّر بالخلاص الفردي (للضعاف كما للأقوياء)، باستثناء أنه في العصر الحديث تتوارى المحاكاة « المثالية » (التي تحيل كُلَّ موقف مُمَثَّلٍ على « مثال » أعلى، هو مثال المسيح، النموذج المتعالي على البشرية) لتحل محلها محاكاة هي في آن واحد محايثة كلياً وغير نموذجية على الإطلاق. إذا فهمنا الأمر بهذا الشكل،

1) Montesquieu, **Mes pensées**, Oeuvres complètes,"Bibliothèque de la Pléiade", Gallimard, 1949.

2) E.Auerbach, op. cit

فإن الحب، الذي حاربه بكل حدة وفصاحة الرقباء الكلاسيكيون باسم قواعد اللياقة، ودعا إليه، عكس ذلك، المتصنِّعون شريطة أن لا يتم تصويره إلا بمظاهر مُؤَمْثَلة، قد لا يكون سوى مصطلح عام يقوم عموماً مقام التمثيل الدنيوي تماماً للحياة الخاصة.

ما يدعم هذه الفرضية، أو بعبارة أفضل، ما يؤكِّد هذا التوصيف «السلبي»، الذي هو أيضاً التناقض الحميمي للرقباء الكلاسيكيين، هو أن البطولة أو الرومانسك الغزلي الفاعل في الروايات القديمة أو الحديثة، مُكَرَّسان بشكل وثني تماماً للحب الأرضي، ولا يعبآن مطلقاً بالقيم المسيحية. ولذا تبدو قراءة الروايات «تسلية» خالصة، أي نشاطاً تعويضياً، بل استبدالياً، يُبعد عن السُّبل الدينية، بحيث أن خروق مُشَاكَلة الحقيقة التي يعلن عنها النوع الروائي لا يُكَفِّر عنها تمسكه بالأخلاق مهما كانت رفيعة. وإذا كانت قواعد اللياقة محترمة، فإنها تظل دنيوية عن قصد، بل ارستقراطية: إنها تنتسب إلى أخلاقيات من نمط عذري، حيث لا تجد الأخلاقيات المسيحية حَيِّزاً كبيراً لها. وبعبارة أخرى، فإن المواضيع «الوضيعة» مثل الحب بين محتال وعاهرة، ولكن أيضاً المواضيع «النبيلة» الرفيعة، مثل العشق بين مدام دي كليف والسيد دي نيمور،* ليست جميعها بمأمن من نقاد الأخلاقية الصارمة. وفي هذا السياق فإن حيرة مدام دي كليف (والمناقشة العلنية التي أثارتها) تشير إلى اهتمامٍ بوقائع لا تعيرها الرواية البطولية والغزلية كلَّ قيمتها، لكن محكيات أقلَّ «نبلاً» حسب تعبير مونتيسكيو، لا تجهلها. فسواء كانت التضحية بالحب لأجل اعتبارات «الطمأنينة»، أو المجد، أو احترام العلاقة الزوجية، أوالخلاص الفردي، فلا يمكن مطلقاً أن يُمتدح في التخلِّي النهائي انتصار نموذجي لفضيلة بطولية، أو انتصار للقيم المسيحية يبعث على التقوى. وفي مقابل ذلك فإن عنف الهوى، حتى (وخصوصاً) إذا تمَّ التغلُّب عليه، فهو يرفع من قيمة عذوبته اللذيذة، التي يُعلي من مقامها الألم المتسبِّب عن ذلك الهوى. إن الرواية مع **الأميرة دي كليف**، كما سيكون بعد ذلك مع **مانون ليسكو** أو **هيلويز الجديدة**، بل وحتى **الطبائع المختارة** أو **مدام بوفاري** أو **آنا كارينين** أو ***Le Ravissement de LOLV. Stein***[1] لا تتخلَّى عن الحب، إنها

*) في رواية مدام دي لافاييت، **الأميرة دي كليف**. ويشير المؤلف هنا وفيما سيلي إلى قصة الحب بين مدام دي كليف ودي نيمور، وما أثاره من حيرة ووساوس في نفس مدام دي كليف الموزعة بين عاطفة الحب والوفاء لزوجها واختيارها في النهاية «الانسحاب» والعزلة.

1) **الطبائع المختارة** رواية لغوته، **مدام بوفاري** لفلوبير، **آنا كارينين** لتولستوي **واختطاف (أو انجذاب) لول ف. ستاين** لمارغريت ديراس. [وجميع بطلاتها يعشن قصة حب].

تتخلّى عن تمثيل إما واقعه «الهزلي»، وإما انتصاره المثالي، وتكسب من اهتمامها بتعميق التناقضات التي تحياها البطلة، جدِّيةً، واستبطاناً، ودون شك تزيد من طاقة جاذبيتها. وبهذا المعنى فرواية الأميرة دي كليف علامة على انتصار مزدوج للرواية.

الرواية تخييل طليق

هل الخطر أشدُّ تغلغلاً؟ يرى الأب إيريل *Irailh*، رغم كونه مجاهراً بخصومته للنوع، أنَّ الفارس دي موهي *de Mouhy* مُحقٌّ في اعتقاده «بأن الرواية ليست أخطر من حفلة الرقص، أو الملهاة، أو النزهة أو الألعاب الترفيهية» بل يذهب لافونتين إلى أبعد من ذلك سنة 1668 في **غراميات پسيخي**، فيعلن: «لو حدث، أن كانت لكم بنات فاتركوهن يقرأنها، لأن الطبيعة تفعل فعل **آستري** [رواية غرامية لديرفي] وحذر الأمهات يجعل الفتيات أكثر غباء في ما يتعلّق بالحب». هذا يعني دفاعاً عن نزعة طبيعية لم تتناس تراث مونتيني، وهو أيضاً تذكير في مَحَلِّه بأنَّ الانتقادات الموجهة ضد الرواية كانت قد وجهت ضد مجموع التسليات المجتمعية، وخصوصاً ضد المسرح، كما أفهمتنا ذلك اللعنات التي صبَّها پور-روايال،* أو كما لاحظ ذلك بوالو في **فن الشعر** :

الحب الثري بالعواطف الرقيقة
سرعان ما استحوذ على المسرح كما على الرواية

لكن بوالو، وبعنف أقلّ من عنف الجانسينيين أثناء خصومة** ***Les imaginaires*** [المتخيلات] (1666) أو من بوسويه في **حكم وتأملات حول الملهاة** (1694)، لا يهاجم الروائيين دون تمييز، أولئك «المُسَمِّمين للمجتمع»، بل يعتني بأن يستثني من نقده «المؤلِّفين الفضلاء». والأبيات التي يخصِّصها لهذه المسألة في كتابه **فن الشعر** تشير صراحة إلى الخصومة حول مسرحية **السِّيد** [لكورناي] وتهجمات نيكول.

سنلاحظ مع جورج ماي أن اعتدال بوالو فيما يخص المسرح مرتبط بالأسباب ذاتها التي حكمت حملته على الرواية في **حوار حول أبطال الروايات** : إن المأساة في

*) پور-روايال: دير في ضواحي باريس كان مقراً للحركة الجانسينية ولمفكرين وأدباء عظام مثل پاسكال وراسين.

) خصومة أثارها الجانسينيون الزهاد المتوحِّدون ضد المسرح والتأليف المسرحي، ومن أهمهم نيكول الذي كتب **رسائل ضد الهرطقة الخيالية، وفيها توجد عبارة أن الشاعر المسرحي مسمم للمجتمع.

نظره قد اكتسبت حصانة منحتها إياها عظمة المؤلِّفين القدماء الكبار وسلطة أرسطو، في حين أن الملهاة لا تجد فيه بسهولة مدافعاً عنها. ويعترف بأنه لم يعد يجد «في الكيس المضحك الذي يتستَّر فيه سكاپان» (ويعني هنا المسرحية الهزلية: *la farce*) موليير «مؤلِّف **كاره البشر**»،* والوريث الحقيقي لمؤلِّفي الكوميديا القدماء ذوي القبول الحسن والسمعة الجيِّدة: ميناندرس وتيرنتيوس. ألم يكن الأستاذ دي ساسي نفسه قد ترجم سنة 1647 ثلاث مسرحيات لترنتيوس كما لا يتورَّع كورناي عن التذكير بذلك في سخرية! بعد ذلك، ومنذ نهاية القرن السابع عشر، فإن المجد الذي حظي به كورناي وراسين وموليير قد خنق كل الانتقادات ضد المسرح - إلا إذا لاحظنا عودة الاتهامات اللاهوتية الكبرى بقلم جان جاك روسو سنة 1758 في **رسالة إلى دالمبير حول المسرحيات**. يهاجم روسو مؤلَّفات المسرح الفرنسي، و**كاره البشر** [لموليير] على الخصوص، تلك المؤلَّفات المثيرة للإعجاب والمُشنَّع بها، الجديرة دون شك بشعب فاسد، والتي يجب بكل ثمن حماية الفتيات البريئات وجمهورية جنيف الفاضلة منها. لكن الحزب الفلسفي [فلاسفة عصر الأنوار] كان يدافع عن المسرح ضد روسو وأطروحاته. الأمر مختلف بالنسبة للرواية التي لا يمكنها، باعتبارها «نوعاً»، الاعتماد على دعم «الفلاسفة» كما لم تعتمد على تأييد متفقهي القرن السابق.

وهكذا، خلافاً للمسرح، كان على الرواية أن تدافع عن نفسها في المجال «الاستطيقي» كما في المجال «الأخلاقي». وهي، باعتبارها منبوذة فاقدة للنبالة، وبالتالي فاقدة للفضيلة، لا تؤدِّي ثمن الحرية التي منحها إياها النقاد كما يقول جورج ماي، بقدر ما تؤدِّي ثمن تلك الحرية الممتزجة أساساً بتكوينها والتي يضطر النقاد إلى الاعتراف بها ويسارعون إلى مؤاخذتها بها. الرواية الكلاسيكية، لأنها تخييل دون قواعد، لا يمكن أن تنتسب إلى أيِّ «مشاكل للحقيقة خاص بالنوع» أيْ إلى أيَّة مشروعية تماثل مشروعية التراجيديا التي يحدث للرواية أن تنافسها، أو مشروعية الكوميديا والأهجية اللتين كثيراً ما تكون قريبة منهما. وبعبارة أخرى، فإن طبيعتها كتخييل طليق، التي تُحَدِّد كونها رواية، قد تكون تلك الطبيعة هي نفسها «مُشَاكل الحقيقة الخاص بالنوع» الذي لن يمكنها، حسب منتقديها، بلوغه، لكنه مع ذلك

*) يقصد هنا بوالو مسرحيتين لموليير: **مخادعات سكاپان** و**كاره البشر**.

يمنحها هويتها السلبية ويُعرِّضها أكثر من أيّ نوع آخر إلى تهمتي العبث واللاأخلاقية المتزاوجتين! يرسم النقد الكلاسيكي جيداً بصورة سلبية خصائص لانوعٍ تجري محاربته دون كلل.

هذا السلبي هو ما يحاول المدافعون الرسميون عن الرواية قلبه إلى خصائص إيجابية. لم يؤكد المدافعون عن الرواية في العصر الكلاسيكي على أصالة النوع بقدر ما جعلوا من عيوبه المعلنة مزايا، ومن رذائله المشنَّعة عليه فضيلته الذاتية، مما يمنحه، في غياب اتفاق العلماء والنقاد، تأييد جمهور أكثر فأكثر اتساعاً. وهكذا فإن بيير - دانييل هييه *Pierre-Daniel Huet* ونيكولا لنجلي - ديفرنوي *Nicolas Lenglet-Dufresnoy*، أفضل من آخرين، يعلنان بذلك ويهيئان، على طريقتهما، الانتصار النظري للرواية الحديثة.

4. مُدَافع أديب: بيير - دانييل هييه

ألَّف بيير - دانييل هييه، الذي سيصير أسقفاً لمدينة آڤرانش، كتابه: **مبحث في أصل الروايات**[1] سنة 1670. يستحق هذا المؤلَّف، الذي أعيد طبعه مراراً إبَّان الحقبة الكلاسيكية، شهرته التي اكتسبها آنئذ. يمتاز هييه فعلاً بجودة معلوماته، ونفاذ بصره، ومهارته في الدفاع عن النوع أمام الجيش العرمرم من المشنِّعين عليه. وهذه المظاهر الثلاثة وثيقة الارتباط عنده. لا يدَّعي هييه النطق بدفاع عن الرواية، بل يقترح متواضعاً مبحثاً في أصل الروايات. وقد بلغ من الإحاطة بموضوعه ما جعله يقرر أن هذا النوع من المحكي، بمعناه الواسع، ظهر إلى الوجود في عصور ضاربة في القدَم، في الشرق حسب اعتقاده، قبل أن يعالجه اليونان القدماء؛ كان التأكيد على هذا القدَم هو أفضل وسيلة في عهده للإيحاء بالنبالة «الكلاسيكية» للنوع، وتنقيته قدر المستطاع من سوابقه القوطية. ولَفَت النظر كذلك إلى مؤلَّفات كثيراً ما كان يُنتقص من قدرها باعتبارها تافهة، وذلك بأن يعرضها أمام تبحره في العلم باعتباره رجل كنيسة وأديب. يؤكِّد هييه أنه كتب دراسته بطلب من سيغريه *Segrais*، الذي يقدمه باعتباره مؤلِّف رواية **زايدة**، باسم الصداقة والإعجاب اللذين يكنهما هييه له. والرجلان بالفعل ينتميان إلى الفئة المجتمعية والأدبية المتحلِّقة حول مدام دي

1) ***Traité sur l'origine des romans*** éd. de 1791, Slatkine reprints, 1970

لافاييت ولاروشفوكو. إن **المبحث في أصل الروايات** هو إذن مشروع مُدبَّر، بل ربما إشهاري لصالح الرواية الفرنسية المعاصرة. مع هييه، سُخِّر الذوق الكلاسيكي في خدمة الرواية.

ميلاد الرواية المزدوج

لكن، في البدء، كيف يمكن تقديم ميلاد الرواية الحديثة؟ يلاحظ هييه أن انحطاط الإمبراطورية [الرومانية] في الغرب قد صاحبه انحطاط في الآداب « لمَّا حملت أمم الشمال المتوحشة جهلها وهمجيتها إلى كلِّ مكان. كانت توضع قبلئذٍ روايات من أجل المتعة، فصارت توضع آنئذ حكايات خرافية، لأنه لم يعد بالإمكان وضع حكايات حقيقية، في غياب معرفة الحقيقة». وهكذا، فإن سقوط الإمبراطورية الرومانية، كما يرى هييه، قد رافقه فقدان لمعنى الحقيقي، ونتيجة لذلك على الخصوص، فقدان القدرة على تمييز التخييلي المُشَاكِل للحقيقة. إن قصص العهود الميروڤنجية* ما هي سوى « خليط من الأكاذيب فظة الخيال». وينبغي انتظار العصر الوسيط ليشرع « التروبادورو والمغنون » في « الرَّوْمَنة »** ويبدعوا الرواية الحديثة، التي نقلها الفرنسيون بعد ذلك إلى إسبانيا وإيطاليا. إنها فكرة ولادة مزدوجة للنوع: بواسطة « التهذيب » وبواسطة « الخشونة »، فهو في آن واحد ثمرة حضارة القدماء وهمجية المحدَثين.

إن هييه يرى أن مؤلَّفات الشعوب القديمة، سواء أكانت معروفة لدينا أم لم تكن، هي بمعنى ما متكافئة: إنها صادرة عن الشغف « بالابتكارات الروائية ». وهو بهذا يؤسِّس دراسته للرواية على أنثروبولوجيا شمولية وطبيعوية، ويقيمها على أساس مفهوم المتعة، المرتبطة دائماً بإشباع حاجة أساسية لوجود الحياة. ويقرر أن هذا الميل إلى الحكايات هو سمة مشتركة بين البشر، لا يستمدونها عن طريق التفكير أو المحاكاة أو العادة : « إنها من طبيعتهم ». فـ« الرغبة في التعلُّم والمعرفة يتفرَّد بها الإنسان، وليست أقلَّ من العقل تمييزاً له عن الحيوان ». يعتمد هييه على أفلاطون وخرافته عن زواج *Porus* (الثروات) و *Penia* (الفقر) والد ووالدة المتعة ليقول إن

*) الميروڤنجيين: اسم السلالة الأولى لملوك الفرنج (في فرنسا) التي ظهرت حوالي 460م وانتهت سنة 751.

) أي التعبير والتاليف باللغات « الرومانية » المنحدرة من اللاتينية. ولا تخفى قرابة « الرومنة » من اسم الرواية في اللغة الفرنسية: ***roman*.

« ملكات النفس فينا قد بلغت من الامتداد والسعة حداً لم يعد من الممكن معه ملأها بالأشياء الحاضرة، لذلك فإن النفس تبحث في الماضي وفي المستقبل، في الحقيقة والكذب، في الفضاءات الخيالية، بل في المستحيل ذاته ما تشغل به تلك الملكات ويجعلها تباشر وظائفها ».

لكن هذا الاستعداد البشري لنسج التخييلات، يرى هييه أنه يتمايز تبعاً لمدى أخذه الحقيقة بالاعتبار أو عجزه عن ذلك، وكذا تبعاً للسبيل المطروق ـ اللامباشر والصعب (العلوم)، أو المباشر والسهل (الرواية) ـ. وعلى هذا النحو، ولأن العواطف « هي الحوافز الكبرى لكل أفعال حياتنا »، فالروايات لا تثير تلك العواطف إلا لتُهَدِّئها، إذ لا يلزم توتير الذهن لفهم تلك الروايات، ولا استدلالات طويلة لتأليفها : ليس من اللازم « إرهاق الذاكرة، ما يلزم هو التخيُّل فحسب ». هذه هي، كما يرى هييه، وظيفة الروايات وفضيلتها، وتطهيرها (*catharsis*) الخاص : « جميع أهوائنا تجد نفسها فيها مُثَارة ومُسَكَّنة بشكل رائق ». ذلك هو أيضا تفوُّق الذين يبحثون فيها، إضافة إلى ذلك، عن جمال الفن « وما يصدر عن العقل ». إن هييه، بالحس الديبلوماسي الذي يتميَّز به، يجعل للرواية حَيِّزاً ضمن الآداب دون أن يقطع الروابط مع صرامة دارسي البويطيقا في عصره. فهو يهيئ لـ« النوع » موقعاً عاماً وخاصاً في آن واحد : يمكن للرواية، باعتبارها استراحة « للمتأدبين الكسالى »، أن تتبناها الثقافة الأرستقراطية عن طريق « تشذيب » يقظ ـ وتلك هي الغاية ـ حتى وإن كانت الرواية تنتسب حتماً، حسب نظريته، إلى مُتَخَيَّل الإنسانية.

وهكذا تتجاوز نظرات ب. د. هييه بشكل واسع الأدلة المعتادة في عصره. وبالطريقة ذاتها التي عرض بها الولادة المزدوجة للروايات (متحضِّرة، قديمة من جهة؛ همجية، قوطية من جهة أخرى)، يفسر قراءتها المزدوجة : قراءة الأطفال والبسطاء ـ القريبين من « همجيي الشمال » ـ المقتصرين على القشرة، والذين لا يرون سوى مظهر الحقيقة ويكتفون به؛ وقراءة « أولئك الذي يتغلغلون ويقصدون اللباب »، وبعبارة أخرى، القراء « المتحضِّرون » الذين « يعافون ذلك الوهم »، ويبحثون عن « جودة الإبداع والفن » تحت الخداع الفعلي للصورة. هؤلاء الشغوفون بـ« التخييل العبقري الغريب والمفيد »، « العارفون » وجميع أفراد المجتمع الراقي المهذب الآخرين، ينقادون، كما يرى هييه، إلى نظرية القدِّيس أغسطينوس القائلة بأن « هذه الأغاليط ذات الدلالة والمغلِّفة لمعنى خفي، ليست أكاذيب، بل صوراً تأويلية للحقيقة استعملتها أحكم وأقدس الشخصيات العظيمة وربنا الله ذاته ».

تراث الصورة التأويلية* (*figura*)

بعد اليهود القدماء، المأثور عنهم ميلهم إلى اللَّيْغُورَة والشعر، بعد العهد القديم إذن، فالأناجيل ذاتها هي التي يستحضرها العالِم المدافع عن الرواية [أي هييه] بأمثالها الإنجيلية الرفيعة، وكذا التراث القروسطي للصورة التأويلية الموضوع تحت السلطة السامية للقديس أغسطينوس. لكن الأمر لا يتعلَّق بمهارة شكلية. إن التراث القروسطي الذي يحيل عليه هييه، لم ينس، كما لم ينس هييه نفسه، الفكر [اليوناني واللاتيني] القديم: أفلاطون، أرسطو ومفهوماه المتزاوجان: الحقيقة–الشعر، بلوتارك أو شيشرون وهما يكتبان حول مزايا المقارنة للمحكي التاريخي (*historia*) والمحكي التخييلي (*fabula*).[1] هذا التراث يجعل بالطبع الكتاب المقدس في المركز من كلِّ حقيقة وأيضاً كلِّ محكي، ويرى فيه شيئاً آخر وأمراً أعظم من مجرد قصة تُحكى: المهم هو النفاذ إلى الحقيقة وحدها، كنز المعاني، البئر التي لا قعر لها، البحر الغمر أو السماء الشاسعة، المتاهة والهاوية، إذا استعرنا بعض الصور التي كان يستخدمها رجال اللاهوت. ممَّا لا يمكن إلا أن يؤثر على التصوُّر العام عن المحكي بشكل سلبي لو واجهنا بدون أيِّ واسطة بين المحكي المقدَّس، وهو وحده النبيل والدَّالُّ، والجم الغفير غير النبيل من المحكيات الدنيوية؛ وبشكل إيجابي إذاً كان النموذج المقدس، وهو الذي كثيراً ما يكون ملموساً اللاهوت. ممَّا لا يمكن إلا أن يؤثر على التصوُّر العام عن المحكي بشكل سلبي لو واجهنا بدون أيِّ واسطة بين المحكي المقدَّس، وهو وحده النبيل والدَّالُّ، والجم الغفير غير النبيل من المحكيات الدنيوية؛ وبشكل إيجابي إذاً كان النموذج المقدس، وهو الذي كثيراً ما يكون ملموساً ومجازياً، يؤدِّي إلى إعادة اعتبار للصورة التأويلية ويؤثِّر على نظرية الثراء الشعري للمعنى وأيضاً في القيمة الباطنة للتخييلي. ذلك ما يقوم به هييه، بعد كثيرين غيره، لكنه يقوم به في خدمة النوع بأكمله، النوع الأكثر دنيوية بين جميع الأنواع : الرواية.

*) المقصود بالصورة التأويلية هو تأويل أحداث وشخصيات وقصص العهد القديم باعتبارها صورة لمضامين العهد الجديد (الأناجيل على الخصوص)، فهجرة العبرانيين (بني إسرائيل) إلى مصر صورة لهروب مريم بالمسيح طفلاً مع يوسف النجار إلى مصر؛ أو أن تيه بني إسرائيل، بعد الخروج، في صحراء سيناء أربعين سنة هو صورة لخروج المسيح إلى الصحراء أربعين يوما وغواية الشيطان له، وهكذا. فالصورة التأويلية يجتمع فيها معنيان: معنى حرفي، ومعنى تأويلي يتمثل في الانتقال من الصورة المعروضة في العهد القديم إلى معناها الباطن (التأويلي) في العهد الجديد، باعتبار أن العهد الجديد وبعثة المسيح تحقيق لما تنبأ به العهد القديم.

1) انظر في هذا الموضوع:

W. Nelson, Fact or Fiction. The dilemma of the Renaissance storyteller, Harvard U. P., 1973.

منذ علّم القديس بولس في رسالة كورنثوس [الثانية]، III، 6، أن الحرف يميت والروح يحيي، كان هَمُّ قارئ الكتب المقدسة هو شرح وفَرْز التكاثر المنتظم لكن الغامض للمعاني، المنذورة لأن تتقسَّم وتتفتَّح في عمق رائع.[1] فانطلاقاً من المعاني الأربعة المقررة في العصر الوسيط: المعنى الحرفي (المماثل للمحكي التاريخي *historia*)، والمعنى الرمزي (الهادف إلى الحقيقة *veritas* المقدسة)، والمعنى المجازي (الهادف إلى الفضائل *virtus*، أي تحويل *veritas* إلى فعل)، وأخيراً المعنى الروحي (الذي يحيل بطريقة صوفية على الرغبة في الغبطة الأبدية)، يمكن لكلِّ محكي أن ينتفع من ادِّعاء الجدية والعمق، حتى لو كانا مبهمين أو مطبوعين بالمحاكاة الساخرة. يصبح كلُّ تخييل ممكناً، جديراً بأن يُدافع عنه، انطلاقاً من هذا النموذج [للمعاني الأربعة]، باسم فضائل الشعر ولمصلحة الحقيقة. إن هييه، بدمجه التخييل والشعر ليقابل بهما الخرافة، وهي كذب محض، فإنه [هييه] يندرج ضمن هذا الإرث المجيد. لكنه يزيحه عن موقعه ويستخدمه لصالح مفهوم كلاسيكي ودنيوي لمحكي رفيع، مفيد، متنبِّها إلى أن لا يقطع الصلة بمتعة التخييل «البسيطة»، بل حتى «الهمجية»، لكنها متعة مُطَهِّرة لأجل إشباعات أرقى وأسمى.

تعريف الرواية المتناسقة

تمنح هذه الاعتبارات كلَّ الدلالة لتعريف الرواية الشهير الذي يفتتح به هييه مبحثه:

«ما نسميه على وجه التحديد روايات هي تخييلات عن مغامرات غرامية، مكتوبة نثراً كتابة فنية، لأجل متعة وفائدة القراء. أقول تخييلات لتمييزها عن القصص الحقيقية. وأضيف مغامرات غرامية لأن الحب ينبغي أن يكون موضوع الرواية الرئيسي. وينبغي أن تكتب نثراً لتتلاءم مع عُرف هذا العصر. وينبغي أن تكون مكتوبة كتابة فنية، وخاضعة لبعض القواعد: وإلا سيكون ركاماً مختلطاً، بلا نظام ولا جمال».

إلى جانب الحيِّز المخصص على التوالي للوصفي وللمعياري، وكذا الموقف الحازم والتقليدي المرافق لهما لصالح التثقيف والأخلاق، تستوقف انتباهنا الأهمية

1) انظر في هذا الموضوع:
H. de Lubac, Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Ecriture, 1959-64.

الأكثر من مركزية، والحصرية، الممنوحة للحب، أي التوكيد الخاص على العلاقات الفردية العاطفية المشتركة، بين شخوص الرواية : وباختصار على الحياة الخاصة لأفراد المجتمع الراقي. إن هييه، باعتباره كلاسيكياً ورجل مجتمع، يحدِّد للرواية هدفا يتطابق مع ممارسات ومُثُل المجتمع الذي كان يخالطه : الحيِّز المتعاظم للمصير الفردي و« ابتكار » السيكولوجية؛ وباعتباره متبحِّراً في العلم فهو يُنَظِّر لفائدة هذا المجتمع المهذَّب، النَّهِم إلى القصص التخييلي، نمطَ الرواية القادر، في 1670، على إرضاء أذواقه والتعبير عن مشاغله. لكن معرفته كذلك بالموروث « الروائي » القديم هو الذي دفعه إلى أن يجعل من الحب، من الحكاية والمغامرة الغراميتين بؤرة الروايات، وأن يجعل من هذه السمة التوجُّهَ المستمر للنوع. التقرير [الوصفي] وسَنُّ القواعد مترابطان إذن. إضافة إلى ذلك، لمَّا لم يكن ذلك الاتجاه خالصاً في كل الفترات السالفة، فقد كان منشغلاً بتحديد دقيق للتماثلات والاختلافات بين الرواية والملحمة : الرواية أقلُّ ثرثرة تنبؤية، وأقلُّ مجازية، وأقلُّ عجائبية، وهي لا تتغنَّى بالمعارك، إنها تصف بدقة وأمانة ظروف الحياة الخاصة، وهي أكثر مشاكلة للحقيقة من الملحمة، وأكثر قابلية لاستيعاب عدد أكبر من « الأفكار ». يوضح هييه أنه يصف هنا الرواية « المتناسقة »، أي بعبارة أخرى الرواية على طريقة سيغريه ومدام دي لافاييت. وذلك يَعني مناصرة لاستقلالها الذاتي في مواجهة الملحمة. ولم يعتبر هييه نفسه ملزماً بالتراث الأرسطي إلى الدرجة التي تجعله يربط بأي ثمن الرواية بالنوع الملحمي؛ بل إن تعريفه، على العكس من ذلك، تعريف دقيق، بل حَصْري، ونتيجة لهذه الدقة، وهذا التواضع الظاهري، فإنه يفتح (بتكتم) للنوع الروائي مجالاً جديداً، حديثاً كل الحداثة، مطابقاً في ضرب من المفارقة لشساعة طموحاته.

وإذا ارتضى أن « الروايات الهزلية » يمكنها أن تنزاح عن التاريخ، بخلاف الروايات النبيلة التي تسرد « مغامرات شهيرة مأثورة »، فهو أشد احتداداً إزاء « بعض القصص المخترعة كلياً »، في مجموعها وفي أجزائها، وهي بذلك تختلف عن الرواية كما في التاريخ، « لكنها مخترعة فحسب بدلاً عن الحقيقة ». إن نَعْتَ راهبٍ جاهل أو واضعي الخرافات الأصلية للشعوب بأنهم « متطاولون »، وإلحاق ذلك بـ« الخرافات » بحصر المعنى، التي هي « تخييلات أمور لم توجد ولا يمكن أن توجد »، على عكس الروايات التي هي « تخييلات أمور يمكن أن توجد »، يشهد مرة أخرى على أرسطية مستنيرة، مُخْلِصَة للحقيقة أو لصورتها المُشَاكِلة للحقيقة، ومُحَرَّفة بلطف في خدمة

نوع كان آنئذ مثار هزء وإدانة، من قِبَل عديد من منتقديه باعتباره غير مشاكل للحقيقة وفاحش. من الأكيد أن هييه، الرجل المهذَّب، وأسقف آفرانش المقبل، لم تكن تنقصه الجرأة لا في تحليلاته ولا في منظور آرائه. ولا شك أنه كان مدعوماً في ذلك من الحلقة المختارة التي كان ينتسب إليها. وهو يُحيل من جديد على تلك الجماعة حين يطرح السؤال الأخير في **المبحث** : إلى ماذا ترجع الشهرة الحالية للروايات وقيمتها ؟ إلى النساء، يجيب هييه، أو بتعبير أفضل : إلى العلاقات السائدة في فرنسا بين الجنسين.

إطراء النساء

يقول هييه :

«أعتقد بأننا مدينون بهذا الامتياز إلى تهذيب معاملتنا للمرأة الصادر في رأيي عن الحرية الكبيرة التي يحيا بها الرجال في فرنسا مع النساء».

على عكس إيطاليا وإسبانيا حيث لا يمكن الوصول إليهن (ونتيجة لذلك فهن عرضة لهجوم عنيف).

«في فرنسا تعيش النساء معتمدات على نيَّاتهن الطيِّبة، وليس لهن من حامٍ سوى قلبهن وحده، فقد جعلن منه حصناً أقوى وآمن من كلِّ المفاتيح، وكلِّ الأسيجة، وكلِّ يقظة الرقيبات. فكان الرجال مضطرين إلى محاصرة ذلك الحصن بواسطة أشكال متعدِّدة، وجعلوا من ذلك فناً يكاد يكون مجهولاً لدى الشعوب الأخرى. هذا الفن هو ما يميِّز الروايات الفرنسية عن الروايات الأخرى، وما جعل لمطالعتها من اللذة بحيث أدَّت إلى إهمال مطالعات أكثر فائدة».

كرَّست النساء إذن درسهن على الروايات، وقلَّدهن الرجال الذين يتوقون للحظوة بإعجابهن لدرجة المجازفة باحتقار الآداب وتوسيع الجهل. الحكم الذي يصدره هييه لصالح النساء والرواية لا يدفعه مع ذلك إلى تساهل شامل. إن المتبحر والكلاسيكي فيه يتحسَّر على تراجع الآداب والمعرفة في جزء من الرأي العام. لكنه يلاحظ التطوُّر، وتحليله السوسيولوجي، كما ينبغي الاعتراف بذلك، يحيل تماماً على تعريفه للنوع الروائي : محكيات «مغامرات غرامية، مكتوبة نثراً كتابة فنية، لأجل متعة وفائدة القراء...» فالقراء، في قسط كبير منهم، هم، كما يرى هييه، قارئات يتوجهن نحو

كلٍّ الذين يرغبون ويعرفون كيف ينالون إعجابهن. ويَصْدُق القول نفسه، مع الفارق، على الروائيين الذي يضمُّون ضمن صفوفهم روائيات ممتازات. لا يوجد فن آخر أو نوع أدبي آخر بوسعه منافسة الرواية في هذا المجال. إنَّ تزايد نفوذ النساء في المجتمع الراقي المثقف، وولوجهن الأكثر اتساعاً بفضل الرواية إلى شكل من الثقافة الكتبية، وهذه الظواهر المميزة لفرنسا القرن السابع عشر بصورة خاصة، ملائمة إذن، إذا أخذنا بقول هييه، لنجاح الروايات وجودتها في ذلك البلد. أليس هذا أيضاً هو علّة انزعاج، بل غضب بعض النقاد علمانيين كانوا أم كَنَسيِّين؟ هييه يعتقد ذلك دون شك، هو الذي يختم مبحثه بدفاع وتمجيد للنوع الروائي في مواجهة الاتهامات الموجَّهة عموماً ضده.

بعد أن يعترف بأنَّ رواية **آستري** نفسها وبعض الروايات الأخرى التي **أُلِّفت** على شاكلتها لاتزال « على شيء من المجون »، يمنح هييه ضمانهُ المطلق لروايات « هذا الزمان، أقصد الجيِّدة منها ». فقراءة الروايات الجيِّدة ذات الصفاء التام في أسلوبها وأخلاقها ليست فحسب مفيدة للفتيات لمَّا يخضن بأنفسهن تجربة الحب، بل إنها « تجلو » و« تُهَذِّب » العقول. إن الروايات أشبه ما تكون بـ« مُرَبِّين صامتين » أكثر إقناعاً من مُرَبِّي المدارس!

أخيراً، إنَّ إطراء جنسٍ [جنس المرأة] يبدو كما لو أنه أخجل « جنسنا » بفضيلته وخدمته من أجل أمته (يقصد هنا الآنسة دي سكيديري) يمتدُّ إلى دفاع شامل عن نوع كان قد شرَّفه بمثل هذا النبل والتنوُّع :

« فلاسفةٌ مثل أبوليوس وآثيناغوراس، وحكام شرعيون من روما مثل سيسينا، وحاكم رئيس مثل بترونيوس؛ ومرشحون لحكم الامبراطورية [الرومانية] مثل كلوديوس ألبينوس؛ وكهنة مثل ثيودورس برودموس؛ وأساقفة مثل هيليودورس وآشيل تاتيوس؛ وبابوات مثل بيوس الثاني، الذي كتب ***غراميات أوريال ولوكريس****؛ وقدِّيسون مثل يوحنَّا الدمشقي؛ وكانت له حظوة أن تمارسه فتاة حكيمة وفاضلة. وبالنسبة لكم، سيدي، إن كان صحيحاً ما برهنت عليه، وما أكّده بلوتارك، أن من أعظم مفاتن العقل البشري حَوْكُ قصة جيدة الابتكار، جيِّدة السرد؛ فأيُّ نجاح لابد لكم أن تتوقَّعوه من [رواية]* ***زايدة*** *التي ستكون مغامراتها على هذه الدرجة من الجِدَّة والتأثير، وسردها على هذا المستوى من الدقة والتهذيب ».*

وفوق ذلك، أليست العودة الختامية إلى سيغريه وروايته **زايدة**، التي كانت هي مناسبة صدور المبحث، تلميحاً لطيفاً إلى «فتاة» أخرى تستحق فضيلتها ومواهبها أن تخرجها من غُفْلية إرادية؟ لأننا نعلم أن اسم سيغريه يخفي اسماً منذوراً لشهرة عظيمة هو اسم مدام دي لافاييت*، سيدة عظيمة من المجتمع الراقي ـ ذلك الوسط الذي كان يخالطه هييه. أكيدٌ أن هييه حتى النهاية كان عالماً وبارعاً ومتظرفاً: النموذج ذاته للأديب الكلاسيكي، وكان، دون شك، أوَّل مُنَظِّر فرنسي كبير للرواية.

5. لنغلي ـ ديفرينوي، أو المتحرِّر** المتنكِّر

ليس للنغلي ـ ديفرينوي *Lenglet-Dufresnoy* ما لهييه من الوضوح والبساطة المتبحرة. غير أنه من الممكن عن حق أن يكون ضمن المنظِّرين الهامين للنوع الروائي. والحقيقة أن كلَّ شيء يفصل بينهما وكل شيء يجمعهما. صدر كتاب **في ممارسة الروايات** سنة 1734 باسم مستعار (غوردون دي برسيل *Gordon de Percel*)، واضطر مؤلفه، في السنة الموالية، أمام حملة عنيفة من يسوعيي **جورنال دي تريڤو** أن يتراجع عنه في شكل كتاب آخر: **تبرير التاريخ ضد الروايات**، نشره هذه المرة باسمه. قد تفسِّر هذه الملابسات بعض التكرار والتناقض عند لنغلي. وهكذا، في حين كان هييه رجل كنسية محترم، وأحد الرعايا الأوفياء للويس الرابع عشر، فقد اشتهر لنغلي بكونه ملحداً من عصر الأنوار، هاجمه رجال الكنيسة، ودهرياً تلميذاً لبايل *Bayle* وفونطنيل *Fontenelle*، ومنافس ڤولتير الفاضح. وبهذه الصفة، كان هدفاً للأب بوجان والأب پوريه *Porée*، الداعيين بالفرنسية واللاتينية إلى الكفاح العادل ضد الإباحية واللاأخلاقية المتجسِّدتين في الروايات. والحال أن لنغلي، بعد هييه وعلى خطاه، ينخرط في صفِّ الدفاع عن الرواية، ويحصي المؤلَّفات المهمة. إلى جانب الانتقادات التقليدية تماماً، فإنه، مثل هييه، يعرض حججاً وأدلة لصالح النوع، بعيداً عن أن تكون عَرَضية تماماً، يمكن اعتبارها إسهامات نظرية هامة. صحيح أن لنغلي أكثر جرأة من هييه، وقد لا يتفق معه سلفه في عديد من النقاط، لكن الأسقف الأديب والملحد المتنكِّر، الواحد بعد الآخر، قد اجتازا قسطاً من السبيل المؤدِّي إلى الاعتراف الكامل بالنوع.

*) من المعلوم أن مدام دي لافاييت قد نشرت روايتها **زايدة**، وبعض اعمالها الاخرى باسماء بعض افراد حلقتها مثل الشاعر سيغريه.

) هذه ترجمة لفظة ***libertin* وليس التحرر إلا واحداً من ضمن دلالاتها، إذ أنها تعني تياراً فلسفياً وايديولوجياً في عصر الأنوار يتميز بحرية الفكر والدعوة إلى أخلاق منفصلة عن أخلاق الكنيسة ورؤية للدين تنفي تصور الله خالقاً ومتعالياً، وآمنت بنوع من وحدة الوجود **Panthéisme**.

لا يولي لنغلي أي اهتمام لوصاية الملحمة. فهو ينطلق، في تفكيره الشخصي، من التاريخ. وكان كتابه **منهج لدراسة التاريخ**، الصادر سنة 1713، وأعيد طبعه باستمرار منذئذ، والذي يضع قواعد نقد تاريخي حديث، عرضة لهجمات يسوعيي تريڤو. والحال أن لنغلي يُرَدِّد في **ممارسة الروايات** النقد التشكُّكي والعقلاني المستمد من بايل، لكنه يدمج فيه مقاطع من **المنهج** الذي منعته رقابة السلطات الدينية عام 1729. وقد كان اليسوعيون مصيبين في إدراكهم لاستمرارية حقيقية بين الكتابين.

إذ أن لنغلي يقلب التعارض التقليدي بين التاريخ المفترض فيه قول اليقيني والحقيق والمؤكَّد، والرواية المعروفة بتيهانها في المخترع واللامشاكل للحقيقة والخيالي. وفي مواجهة كثير من معاصريه الذين يطلقون على تخييلاتهم اسم «تواريخ» عن طيب خاطر هروباً من الانتقادات وجذباً للجمهور، يكشف لنغلي - ديفرينوي في المحكي التاريخي عن وجود كلام غير يقيني وجزئي، ولا يقدِّم تفسيراً كافياً مطالباً، إضافة إلى ذلك، «تصديقه بغير دليل». وبالمقابل، فإن الرواية كثيراً ما تنطق بالحقيقة دون إدعاء باحتكارها لها. ويضيف لنغلي، مترسِّماً هذه المرة خطى الأب دي پير والمنافحين الآخرين عن آداب اللياقة، أن التاريخ لمَّا كان غاصاً بالأعمال اللاأخلاقية، فإنه لا يرى ما الذي يجعل من التاريخ متفوِّقاً على الرواية. لكن اتفاقه مع النقد المثالي والأخلاقي يقف عند هذا الحد : إذ أنَّ لنغلي - ديفرينوي لا ينوي استبعاد أية رواية باسم أية تهمة، وخصوصاً الحكايات الإيروتيكية والمحكيات اللاأخلاقية. وحتى إن اضطر منذ تراجعه في أقواله إلى الأخذ بالحذر، فهو يقف دون لبس ضد التقليد المثالي في مجال التاريخ كما في مجال الرواية. وباسم أصالة العواطف، يدافع، بالعكس من ذلك، عن الواقعية الروائية، الصادقة تاريخياً والمشاكلة للحقيقة سيكولوجياً. ويُسجِّل ج. أودار وج. سغار[1] بحقٍّ أنَّ لا أدريته التاريخية تتيح له الدفاع عن الواقعية الروائية : إنها نتيجة مثيرة للدهشة، لكنها عند تأملها ليست شاذة على الإطلاق، لنقد تاريخيٍّ فلسفي امتدَّ حتى لنقد الرواية.

(1) *J. Oudard et J. Sgard, "La critique du roman", in Presse et histoire au XVIII ème siècle: l'année 1734, Ed. du C.N.R.S., 1975.*

الرواية مدخل إلى الحياة الغرامية

بالطريقة ذاتها التي يتقبَّل بها جميع أنماط الرواية، نبيلة كانت أو ماجنة، مثالية أو هزلية، تعليمية أو عابثة، ولا يعترف كمعيار حصري للنوع « لا برفعة الموضوعات أو جلالة الشخصيات أو نبل الطبائع »، يتبنَّى لنغلي كلَّ فئات الجمهور من الطفولة إلى الشيخوخة، ويقترح كلكٍّ سنٍّ القراءات المناسبة : « أشياء صغيرة مسلِّية للأطفال الذين يهوون حكايات السحرة و **ألف ليلة وليلة** » ؛[1] « روايات مهذَّبة ومتمدِّنة ومفيدة » لسن المراهقة الذي يجب لجم دمه البالغ التوثب؛ « حكايات صغيرة، وقصص غرامي وتاريخي » للإبقاء على لهيب سنِّ النضج دون استنزافه؛ أما للشيخوخة فلا بد من الحاد واللاذع، « لا شيء هنا يكون زائداً عن اللزوم، لا **الديكاميرون**[2] ولا **الهيبتاميرون**[3] ولا **المائة أقصوصة**[4] » ! عند لنغلي علاجات لكلِّ الأعمار، وذلك داخل في منطق مفهومه المنفتح والليبرالي للنوع الروائي.

وذلك أيضاً، وبشكل خاص، نتيجة انشغاله المزدوج الذي يحمل طابعه وجعله بحق عرضة لغضب الرقباء اليسوعيين : إشباع رغبات الجمهور وتعليمه عن طريق الروايات. لم يكن الجمع بين المفيد والممتع عند لنغلي عبارة فارغة. فقد كان يعتبر القراءة في آن معاً فرصة للمتعة ووسيلة للتعليم. ونرى في هذه النقطة الجوهرية كيف يتوافق مع هييه ويتجاوزه، مُحَرِّفاً إياه أيضاً بشكل كاريكاتوري؛ فالروايات عنده ليست فقط « محكيات مغامرات غرامية » بل فرصة لدى القارئ للتعرُّف على مبادئ الحب، وهذه فضيلة يجعلها لنغلي، باعتباره ملحداً حقيقياً، باندفاع فوق كلِّ الفضائل الأخرى. الأمر يتعلَّق بإثارة النفوس بهذا « المثير العجيب » وتعليمها، ولا شيء كالروايات أكثر صلاحية لهذا الهدف، الفرنسية منها على الخصوص، التي تغذِّي الخيال بشكل جيِّد وتستجيب للرغبات الأشدَّ سرية والأكثر صدقاً لأيٍّ واحد منَّا. إنَّ لنغلي، بعيداً عن أن يهاجم الخيال وعاطفة الحب باعتبارهما مُعَلِّمين للضلال والخطأ، ومبدأين للزيغ ومنبعين للفساد، يفهمهما باعتبارهما اتجاهين أساسيين خَيِّرين وصِحِّيين في طبيعتنا. ولهذا السبب فإن قراءة الرواية بالنسبة له مدخلٌ إلى

1) كان انطوان غالان قد ترجم **ألف ليلة وليلة** إلى الفرنسية ما بين 1704 و 1717.

2) قصص لبوكاتشيو.

3) قصص لمارغريت دي نافار.

4) قصص منسوبة لفيليب پو *Ph. Pot*.

الحياة الغرامية، كما أن قراءة الكتب الدينية مدخل إلى حياة التديُّن. تحرير للحلم، لعبة تقمُّص مع البطل، تعبير عن الرغبات وممارسة للذة، مجموع هذا هو الأدب الروائي كما يراه لنغلي. إنه واعٍ بأهمية الروايات في العالم الحديث : إنها، على شاكلة العروض المسرحية، تعبِّر عن الاستيهامات وتحرِّرها، وهي تمظهر ممتاز لرغبات الذات.

وهكذا تبلغ المطالعة الدنيوية شرفاً كان محظوراً عليها حتى ذلك حين؛ وتفتح الطريق لبيداغوجية ليست أقلَّ دنيوية، مُعَدَّة لمخادعة بيداغوجية الآباء الرهبان الطيبين والمعلِّمين الآخرين المسيحيين جداً. وبهذا يواصل لنغلي عمل هييه، ولكن جزئياً لأجل تحريفه. فهو لا يدافع بصوت خافت من أجل حلقة أرستقراطية مرهفة الذوق جاعلاً من دراسة العواطف التي تضطرب داخل تلك الحلقة النموذجَ الضمني لكلِّ عواطف الإنسانية، إنه يضفي بحماس القيمة على الرواية الحديثة التي ارتقت من مرتبة «المُرَبِّي الصامت» إلى رتبة مُربِّي العواطف الفصيح. لقد أدرك، قبل ديدرو وساد، وبتوافق في العمق مع اليسوعيين الذين يضطهدونه، أن الرواية منذورة لمصير آخر غير التسلية العابثة أو المرشد الواعظ، لأنها تُعبِّر أفضل من أيِّ شكل أدبيٍّ آخر عن التطلعات - «الدنيوية» ربما - لإنسان جديد بالتأكيد، يطالب علناً و«بقوة»، بالاستقلال الذاتي لرغباته.

الفصل الرابع

إيضاح الرواية
والدفاع عنها في عصر الأنوار

1. نظرية فيلدنغ : الملحمة الكوميدية* النثرية

ظهر في الحياة الأدبية، انطلاقاً من سنوات 1740، عنصر جديد و بُعْدٍ هام: نَشْر ثم ترجمة الأعمال الروائية الأنجليزية من ريتشاردسون في البداية (بعد ديفو *Defoe* الذي أدخله الأب بريڤو)، ثم فيلدنغ *Fielding* وستيرن *Sterne* وسموليت *Smolett*. مارست الرواية الأنجليزية، التي جرى تثمينها ومحاكاتها فوراً، على الذوق الفرنسي (والأوروبي) كما على النقاشات الجارية تأثيراً حاسماً. ويتجلّى هذا التأثير قبل كل شيء عبر المؤلّفات الروائية. لم يكن ريتشاردسون مُنَظِّراً للرواية، كما لم يكنه أيضاً سلفه العظيم ديفو. وبالمقابل فإن فيلدنغ قد فكَّر في فنه شأنه في ذلك شأن ستيرن. إن ستيرن، بفضل ممارسته كاتباً، وهو يتابع خطوة فخطوة ويؤلِّف في سخرية رواية عَمَلِ الكتابة ذاته، يقترح تفكيراً نقدياً ذا أصالة عظيمة، سنصادف عناصره الأساسية عند ديدرو. أما فيلدنغ فقد عرض في مقدِّمة روايته الأولى **جوزيف أنْدرُوز** (1742)، ثم في كلٍّ فصلٍ أوَّل من الكتب التي تؤلِّف رواية **توم جونز** (1749)، لمحات نظرية جذبت إليها الانتباه. في حين أنَّ ديفو وريتشاردسون، كلٌّ على طريقته المختلفة جداً، قد أكَّدا على جدَّة إنتاجهما (*Novel*)**، وعلى تحرُّرهما من التقليد وخصوصاً من المبادئ المُبَجَّلَة للبويطيقا، فإن فيلدنغ، المؤلِّف المسرحي ذا التجربة والمعجب

*) لا بد من التنبيه أن « كوميدي » هو مصطلح أسلوبي ونوعي يعني الكتابة النثرية الواقعية التي تصور أشخاصاً في مستوانا ضمن حياتهم اليومية الخاصة، وليس نتيجة لذلك نقيض « الجاد » كما قد توحي به الترجمة العربية (« الهزلي »). وهذا المصطلح مستوحى من أرسطو وكتابه **فن الشعر**.

**) هذا هو الاسم الذي صار يعني مصطلح « رواية » بالأنجليزية، ومن مدلولاته اللغوية: الجديد والحديث.

بسيرڤانتيس وموليير، كان تلميذاً ومُلمّاً بالقدماء، وقارئاً متمعّناً لأرسطو وهوراتيوس. ورغبته في وضع أساس نظري لممارسته الروائية جعلته يستدعي، بصورة طبيعية تماماً بالنسبة له، القواعد الأرسطية. وبهذا فهو ينتظم في صفِّ المؤلِّفين والنقاد الفرنسيين في القرن الماضي. على شاكلتهم، ينسب فيلدنغ نفسه إلى محاكاة «الطبيعة» وإلى مشاكلة الحقيقة، القادرة وحدها على استدامة «تصديق» القارئ دون تضليله في مبالغات الرومانسك، وفيما يخصُّ العجائبي فالأمر يتعلَّق باستعمال منتظم للمفاجأة، أي كيفية مباشرة الحبكة واللقاءات والاكتشافات والانقلابات المفاجئة والمصادفات الدرامية الأخرى. وبذلك يتعارض مع مبالغات وشطط الروايات البطولية الفرنسية في القرن السابع عشر (روايات **الرومانس***)، مع احتفاظه بمكانة خاصة لرواية **تيليماك** لفينيلون، فهو كتاب محترم يمنح في آن معاً «الفائدة والتسلية». وهذا يعني القول بأنه لا يتصوَّر نموذجه خارج الملحمة. لقد أراد، في رَدِّ فعل ضد رواية **پاميلا** لريتشاردسون، أن يهاجم رومانسك مواطنه، وهو، في رأيه، رومانسك مضحك ولا مشاكل للحقيقة، فألَّف بروايته **جوزيف أندروز**، وهي قصة أخ پاميلا، محاكاة ساخرة تتغيًّا تبديد الأوهام، وبذلك يجد انحيَازُهُ تبريرَه بكل منطقية. في تقاطع الملحمي، الصيغة النبيلة التي ورثها عن التراث الكلاسيكي، والهزلي، وهو التراث الآخر، المسرحي والروائي معاً الذي يفضح لا مشاكلة الحقيقة المثيرة للضحك في المثالية، باسم ملاحظة «الطبيعة» المنزهة عن الأحكام المسبقة، يعلن فيلدنغ انتسابه إلى «الرواية الملحمية»، أو أيضاً إلى «الملحمة الهزلية النثرية»:

«*now a comic romance is a comic epic poem in prose*».**

كوميديا أم پاروديا؟

إن فيلدنغ، في اهتمامه بأن لا يحيد عن نظرية أرسطو، يذكر، على ضوء تصنيف الصيغ الت اقترحها الفيلسوف الإغريقي، أن الرواية الهزلية كما يتصوَّرها تختلف عن الكوميديا كما تختلف الملحمة الجادَّة عن التراجيديا. وهكذا يعثر من جديد على الصيغة الرابعة («الپاروديا») التي كان قد أشار إليها أرسطو وتلك التي كانت

*) هذا المصطلح يعني الروايات ذات النمط البطولي الخارق والمثالي والمغامرات اللامشاكلة للحقيقة، وتقابل مصطلح *Novel* الدال على منحى واقعي في التأليف الروائي، وهذان المصطلحان (إضافة إلى مصطلح تخييل ***Fiction*** الذي يجمعهما) يشكلان أساس النظرية الأنجليزية للرواية إبان نشوئها.

**) «الرومانس الكوميدي اليوم هو الملحمة الكوميدية النثرية».

مارغيتيس لهوميروس ستجد مكاناً لها فيها. ولم يستطع فيلدنغ رغم ذلك أن يطمس اختلافاً هاماً كان المنظِّرون الإيطاليون والفرنسيون قد أشاروا إليه (مثل راهب **دون كيخوت !**) لإدانته أو تبريره: استخدام النثر بدل الشعر. لكنه يدافع عن رأيه ذاكراً أن هذا الاختلاف لا يعني سوى واحدٍ من «أجزاء» القصيدة الملحمية الستة حسب أرسطو، وهو الوزن. أما الأجزاء الأخرى: القصة، الفعل، الشخصيات، العواطف، العبارة، فهي مطابقة للنموذج. ويرى فيلدنغ أن تسمية الملحمة تلائم مؤلَّفه، لذا فهو يُحدِّد السِّمات الأصلية المميِّزة للملحمة الهزلية في مواجهة الملحمة الجادة، أو كما يقول أيضاً، الرواية الجدِّية:

«*الفعل فيها أكثر امتداداً واتساعاً. وتتضمَّن ميدان أحداث أوسع وتعرض تنوعاً أكثر في الشخصيات. هذه الرواية الهزلية تختلف عن الرواية الجدِّية في الموضوع وفي الفعل. في هذه يكون الابتكار والفعل وقورين واحتفاليين، في حين أنهما في تلك يكونان مُسَلِّيَيْن ومضحكين. وتختلف في الشخصيات بإدخالها لأناس من مرتبة وضيعة ونتيجة لذلك ذوي سلوك فظ، في حين أن الرواية الجدية تعرض علينا شخصيات من أرفع المراتب. وتختلف ختاماً عن هذه الأخيرة في العاطفة والأسلوب، ولأنها تستبدل الهازل بالرفيع*».[1]

وهكذا يحاول فيلدنغ أن يضع أساساً نظرياً لمحكي ملحمي قادر على عرض الحياة اليومية بمعناها الأكثر اتساعاً، إذ أنه لا يكتفي، كما كان يفعل آخرون في عصره، بضيق المجال المعترف به للملحمة (البطولات الحربية وفي مرتبة ثانوية الغراميات)، وبالمرتبة الرفيعة أساساً لأبطالها (أمراء وقادة جيوش وأشخاص من علية القوم). ويشعر جيداً بأن من اللازم انفتاح مادة الملحمة وأسلوبها على تعقيد العالم الحديث، ومن الضروري أن يظهر فيها بشكل كامل شخصيات من مرتبة متوسطة أو دنيا. وكانت موجة المحكيات المُسَمَّاة «شُطَّارية» (البيكاريسك) قد قدَّمت له أمثلة واضحة - فروايته **توم جونز** تحمل ذكرى **لازاريودي تورميس**[2] **والقصص النموذجية**[3] ورواية **فرانسيون** لصوريل. لكنه أيضاً، أو أكثر من ذلك، يستوحي الكوميديا الكلاسيكية وخصوصاً كوميديا موليير الذي يعتمد بصورة حازمة على

1) مقدمة **جوزيف أندروز**.
2) **لازاريودي تورميس** «رواية» إسبانية لمؤلِّف مجهول (1554).
3) **القصص النموذجية**، مجموعة قصص لميجويل دي سرفانتيس.

عالم البرجوازيين والخدم والفلاحين بالقدر نفسه الذي يعتمد فيه على عالم النبلاء أو الوجهاء. فالإحالة الأرسطية على مصطلحي كوميديا - تراجيديا ليست عنده إحالة تقليدية بتاتاً. إن ملحمته الهزلية تندرج ضمن الحركة التي أضافت *opera buffa* [الأوپرا الهازلة] إلى *opera seria* [الأوپرا الجادة]، أو التي نَظَّرت للدراما البرجوازية في مواجهة التراجيديا الكلاسيكية. وهكذا تأخذ موقعها في فرنسا، وأكثر من ذلك في أنجلترا، الوقائع السوسيولوجية للعصر، وهكذا تُسمع الأصوات السوقية التي كانت إلى ذلك الحين صامتة أو محبوسة في مستويات الهامشي والمزدرى به.

ولكن أليس هذا ما نجح فيه ديفو بتفوُّق في **روبنسون كريزو** و**مول فلاندرز**، وما حقَّقه أيضاً ماريڤو في رواياته الكبرى، **حياة ماريان** أو **الفلاَّح محدث النعمة**، أو پريڤو في **مانون ليسكو**؟ الواقع أن لا هؤلاء ولا أولئك لم يكونوا يشعرون بالحاجة إلى تنظير طريقتهم، ولا بالإحالة خصوصاً على أرسطو. أما فيلدنغ فهو مُتمسِّك بنُبْل وجمال المرجعية الملحمية، وذلك ما سيكلِّفه مصاعب كبرى من أجل تكييف أسلوبه (صيغته) مع آرائه. صحيح أن حلولاً كانت موجودة منذ زمن طويل: سرد أفعال نبيلة بعبارات وضيعة أو عامية (الخطاب الوضيع *sermo humilis*)، أو عرض أفعال وضيعة بعبارات رفيعة (الخطاب الرفيع *sermo sublimis*)، وبعبارة أخرى اللجوء إلى التحقير الفكاهي وإلى البطولي الهزلي، وتنتسب ليتران *Le Lutrin* [القصيدة الملحمية الهزلية] لبوالو إلى هذا النمط الأخير. وإليه امتثل أيضاً فيلدنغ في **جوزيف أندروز**، أو كذلك في **توم جونز**، في العراك الذي واجهت فيه البائسة مول سيغريم أعداءها المحليين في المقبرة بعد الخروج من القُدَّاس! إن سخرية الأسلوب البطولي الهزلي تصطنع بالطبع جدية التاريخ، ولا تتوانى عن تحريف المحكي نحو **الپاروديا** [المحاكاة الساخرة]. كان ذلك هو قصد بوالو في **ليتران**. فهل كان كذلك هو قصد فيلدنغ الذي كان يطالب للرواية الهزلية بموقع «الپاروديا» الأرسطية؟ لكن كيف التأكُّد حينئذ من انضواء القارئ، المدعو إلى متعة من الدرجة الثانية [كما هو الحال في المحاكاة الساخرة]، وكيف الحفاظ على لهجة الحشمة التي يؤكِّد أنه لا يرغب أبداً في التخلِّي عنها؟ إن «الپاروديات» التحقيرية الفكاهية (أي البطولية الهزلية) قد أتاحت له، كما يؤكِّد ذلك في يلي من مقدمته، تسلية القراء المثقفين، دون أن تتأذَّى من ذلك العواطف والشخصيات. ويضيف أنه لا شيء أشد تعارضاً من الهزلي مع التحقير الفكاهي، إذ أن هذا الأخير ينحو إلى الشاذ الوحشي ويطمس متعة قراءة «واقعية»، مرتبطة بالطبيعة.

حدود نظرية فيلدنغ

يمكن الاعتقاد بأن تنظير فيلدنغ قد اصطدم في هذه النقطة بالعقبة التي اعترف بها ذلك التنظير. فالمبدأ الأرسطي القائل بتمايز مستويات الأسلوب والمجالات السوسيولوجية ـ الأخلاقية من جهة، والاهتمام بعرض الواقع المعاصر من جهة أخرى ينتهيان إلى التصادم إن لم يكن تدمير بعضهما البعض. هل يمكن أن نكون جادِّين أو رفيعين في معالجة الشخصيات والعواطف والأفعال ولا نكون كذلك في الأسلوب ؟ هل تمكن إرادة محاكاة الطبيعة ومحاكاتها محاكاة ساخرة أو كاريكاتورية فضلاً عن ذلك ؟ لا يجد أرسطو هنا بغيته (يلاحظ إيان واط[1] بعد ڤولتير أن مبادئه [أي أرسطو] لا تتجزَّأ)، ولا تجد رواية فيلدنغ بغيتها هي الأخرى. ويمكن الاعتراف لفيلدنغ بأنه قد أحسَّ بهذا التناقض بشكل أكثر حدَّة من زملائه روائيين أو نقاداً وأشار إلى استعجال حلِ ذلك التناقض. وهو لا يفعل ذلك إلا بواسطة تجنُّب للمواجهة، غنية بالدلالة فضلاً عن ذلك. يذكر في هذا أو ذاك من الفصول الاستهلالية لروايته **توم جونز** أنها كتاب « نثري هزلي ملحمي »، أو أيضاً « قصيدة بطولية، تاريخية، نثرية ». ما بين الملحمي والنثري وهما القطبان اللذان يتمسَّك بهما، يجعل إذن الهزلي، ولكن أيضاً التاريخي كذلك. وتبدو هذه المصطلحات في الواقع متقاربة جداً. إنه يزعم كونه مؤرِّخاً (ويؤكِّد ذلك غير ما مرة)، وهو كذلك بالفعل، أي أنه يجعل من مهمته تمثيل قطاعات هامة من الواقع المعاصر بأوسع ما يمكن. ومصطلح **تاريخ** هذا، الذي كانت تتم مقابلته مع **شعر** باستمرار في التراث القديم والقروسطي والكلاسيكي، يُعبِّر دون شك أفضل من غيره (بفضل انزلاق للمعنى) عن أيِّ نمط من أنماط التخييل يسعى إليه فيلدنغ، كما يسعى إليه معاصروه المذكورين فيما سلف، وريتشاردسون نفسه، رغم الفروق الكبيرة التي تميِّز (وتعارض) بينهما. وستتوجَّه الرواية الأوروبية نحو معالجة « جادة وإشكالية بل ومأساوية » للواقع اليومي، كما يقول أورباخ. ولأجل ذلك، كان من اللازم التخلِّي عن الشكل المنظوم، وأيضاً عن التمييز الجامد بين مستويات الأسلوب، وبالمقابل جَعْلُ تلك المستويات تتصادم تصادماً منظماً مضبوطاً لصالح مرونة أكبر كانت تتيحها الرواية بالفعل إبَّان ذلك العصر، لكن ذلك يكون على هامش كل قاعدة، وبالتالي في نظر النقد « الرسمي »، خارج كلِّ مشروعية أدبية.

1) Ian Watt **The Rise of the novel,** U. of California Press, 1964.

إن فيلدنغ، في غياب معالجته للمسألة التي تشغله بنفس هذا الاتساع في الرؤية، قد أفرط في تقدير تظريته المُرْضِية للغرور أكثر منها ممكنة التحقيق بالفعل، والتي يقدمها على أنها تُعتبر ظرفية (« *just a hint* »*). في أواخر حياته حاول بروايته **آميليا** (1751) إيجاد تسوية نظرية، قائمة على تقليد **الإنيادة** [لفيرجيليوس] ومهما يكن من أمر، فقد كان له الفضل في طرح أسئلة جديدة بمُجَرِّب نظري وممارس للرواية الحديثة في اللحظة التي كان فيها النوع الروائي يبحث بنشاط عن مشروعية ثقافية وقاعدة اجتماعية وشكل استطيقي، جديدة مطابقة لطموحاته الكبرى.

2 . «الأسس الفلسفية» للرواية الأنجليزية

الواقعية الشكلية

توصَّلت الرواية الأنجليزية إلى هذا التجديد خارج كلِّ تنظير، وأيضاً خارج كل مدرسة [أدبية]. ومصطلح *Novel* [رواية] نفسه لم يتمّ قبوله نهائياً إلا في أواخر القرن الثامن عشر. لكن نقد قرننا هذا، ممثلاً في إيان واط،[1] رأى أن بإمكانه أن يستخلص من الشروط المساعدة التي استفادت منها الرواية حينئذ، السِّمات العامةَ المميِّزة لما أسماه بولادة الرواية الواقعية الحديثة « ***the Rise of the novel*** ». ومصطلح **الواقعية** هذا المستعار من فرنسا القرن التاسع عشر، يكتسي طبعاً بالنسبة للقرن الثامن عشر الأنجليزي مدلولاً خاصاً. فالأمر بالنسبة لإيان واط يتعلّق بالموقف الإپستيمولوجي الملازم لكتابة تلك الرواية من ديفو حتى سموليت، في موازاة وتعالق مع المُسَلَّمات الفلسفية لتلك الحقبة، والمحدِّدة «للتلازم القائم بين العمل الأدبي والواقع الذي يحاكيه ذلك العمل». المسألة هنا ليست مسألة موضوع (نمط الحياة المُمَثَّلة: وضيعة، مُنَفِّرة مثلاً)، بل مسألة زاوية رؤية (الطريقة الجديدة التي جرى بها تمثيل ذلك الموضوع)، ومن هنا جاءت تسمية **الواقعية الشكلية**.

*) «مجرد لمحة».
1) *I. Watt, op. cit.*

فالواقعية، بالمعنى الفلسفي الحديث، تقوم على الفكرة القائلة بأن الفرد بمستطاعه اكتشاف الحقيقة عن طريق حواسه. وباعتبارها صادرة عن ديكارت ولوك، فهذه الواقعية هي واقعية نقدية، مناهضة للتقليد ومُجَدِّدة، ومنهجها هو دراسة معطيات التجربة بواسطة فرد مُتَحرِّر،مبدئياً على الأقل، من مفاهيم الماضي ومعتقدات التراث؛ وتولي أهمية خاصة للمشكلة الدلالية عن العلاقات بين الكلمات والواقع. ويؤكِّد إيان واط أن جميع هذه الخصائص تجد ما يعادلها في الرواية الأنجليزية للقرن الثامن عشر.

خصائص الرواية الأنجليزية

في البداية، خلافاً للملحمة في عصر النهضة والعصر الكلاسيكي، التي تستقي حبكتها من التاريخ أو الخرافة وتستمد قيمتها من مطابقتها لنماذج أو ممارسات متوارثة، فإن الرواية الحديثة تشهد على إضفاء قيمة لم يسبق لها نظير على الجدَّة **والأصالة** وهو مفهوم جديد بهذا المعنى.* ولاهتمامها بعرض أمين للتجربة الإنسانية، فهي تبتكر موضوعاتها أو تستقيها من الأحداث الراهنة، رافضة لكلٍّ نموذج مسبق، ولكل تقليد شكلي، ومستبعدة كلَّ حبكة تقليدية، مُجتلَبة من الميثولوجيا أو التاريخ أو الأسطورة أو الأدب السالف؛ وتحرَّرت أخيراً، للأسباب ذاتها، من النظريات النقدية المعتادة [آنئذ]. وثانياً، إن شخصيات الفعل الرئيسية شخصيات متفرِّدة، فردية، تحيا في ظروف خاصة، وليست (كما في التراث المثالي ذي النزعة الأفلاطونية المهيمن في الرومانس) أنماطاً إنسانية عامة تبرز على خلفية تقليد أدبي مُقَرَّرٍ سلفاً. والخصيصة الثالثة هي كيف يتحدَّد الفرد في هذه الرواية الجديدة؟ بواسطة اسم علم، لا يكون «نعتياً» أو شعارياً أو حاملاً لإيحاءات أجنبية عتيقة أو أدبية، لكنه مستمد من الحياة اليومية، ومُرْفَق باسم شخصي متداول، مثل روبنسون كريزو أو مول فلاندرز.

وقد كان لوك من جهته قد عرَّف الهوية الشخصية بأنها تَطَابُقٌ للوعي عبر الزمن. والأمر كذلك بالنسبة للرواية، في أزمنة وأمكنة خاصة تقوم ظروف خارجية فريدة بتفريد شخصيات تخترقها هي ذاتها ديمومة باطنة تقوم تلك الشخصيات بتوحيدها بفضل ذاكراتها. أليست الذاكرة، كما يرى لوك وهيوم، ضامنة لدوام الأنا؟ ويلتقي

*) كانت لفظة أصالة تعني ما هو أصيل أي ذو أصول عريقة، ثم صارت تدل على التفرد وانعدام النظير والابتكار والبعد عن كل تقليد ومحاكاة.

واط هنا مع شبنجلر[1] أو أيضاً مع نورثروب فراي[2] الذي يرى في «تحالف الإنسان الغربي والزمن» الخصيصة الكبرى للرواية (novel) بالمقارنة مع الأنواع الأخرى. فالتجربة الماضية للشخصيات، وليس مجموعة حقائق لازمانية تحملها حبكة مُقَرَّرة سلفاً، هي [أي التجربة الماضية] ما يُقَدَّم باعتباره علَّة أفعالهم الحاضرة، وتستفيد الرواية هنا تماسكاً ومشاكلة للحقيقة. وأهمُّ من ذلك حسب إيان واط، هي الأهمية المنصبَّة على تطوُّر وَعْيٍ في الزمن، والذي قد يقود في نهاية الأمر إلى المونولوج الباطني. وتتمسَّك الرواية الأنجليزية الجديدة بتقديم وصف تفصيلي لأحداث الحياة اليومية (ريتشاردسون) وتولي أهتماماً دقيقاً للتسلسل الزمني وتواريخ الأحداث (ديفو، وفيلدنغ في توم جونز). وفي الفترة التي اقترح فيها لوك ونيوتن تحليلاً جديداً للسيرورة الزمنية، تمَّ الوصول إلى إحساس أكثر دقة وأكثر آلية بالديمومة من أجل حساب سقوط الأجسام أو توالي الأفكار في الذهن على حدٍّ سواء. والمكان أيضاً، غير المنفصل عن الزمن، جرى وصفه بدقة أكبر. إن محيط الفعل قد تمَّ تجسيده بصرياً عند ديفو، واكتسبت الأشياء حضوراً وأداتيةً ملحوظين، كالألبسة مثلاً في **مول فلاندرز** والأدوات في **روبنسون كريزو**. وفيلدنغ نفسه، رغم كونه أكثر «كلاسيكية»، يصف أول مسكن قوطي في تاريخ الرواية.

أخيراً، كانت هذه الرواية تهدف إلى عرض أصيل للتجربة المعيشة في الحاضر الفردي، لذلك حظرت على نفسها البحث عن جمال الأسلوب. ما يهمها هو العلاقة الملائمة بين الكلمات والأشياء لا بلاغة التزويق الشعري. وكان ديفو وريتشاردسون لهذا السبب عرضة لانتقادات كُتَّاب مثقفين، وذلك لأسلوبهما المَعْدُود خشناً وعديم المهارة. هذا الاستعمال المرجعي للغة والذي يكون ثمنه غياب الأناقة، بل أحياناً ابتذال لا مراء فيه، سَيُتَّهم به بلزاك ودوستويفسكي، لكنه يُفَسِّر لماذا تكون الرواية الواقعية الحديثة، من بين كلِّ الأنواع أسهل في الترجمة إلى اللغات الأجنبية.

ازدهار الفرد الحديث

يعزو إيان واط ولادة هذا الشكل الروائي الجديد إلى التحوُّلات الواسعة لمجتمع يستبدل منذ عصر النهضة بالصورة الموحَّدة للعالم القروسطي ركاماً غير منتظم من

(1) Oswald Spengler, **Le Déclin de L'Occident**, Gallimard, 19 48.

(2) Northrope Frye, **Anatomie de la critique**, Gallimard, 19 69.

الأفراد الذين لكلٍّ منهم تجربته الخاصة. هذه المبادئ والإجراءات (التي تجعل هذا النوع الجديد من البحث ومن الكتابة مماثلاً لمرافعات محكمة الجنايات) تدخل، كما يعترف بذلك واط، ضمن دائرة مواضعة جديدة، مماثلة لتلك التي تقود عرض الحجج في محاكمة قضائية حديثة. لكن ديفو وريتشاردسون، اللذين كان لهما سابقون منذ هوميروس في الأدب «الهزلي» للقدماء والمحدثين، قد انفلتا بشكل أكثر وضوحاً من المواضعات الأدبية السائدة، أكثر من أبوليوس أو غريميلسهاوزن أو فيرتيير مثلاً، واستطاعا استخلاص نتائج جذرية من التحوُّلات الجارية من أجل تدشين نمط جديد من المحكي النثري.

إن العمل النظري لإيان واط يُيَسِّر لنا أن ندرك جيِّداً كيف، في أنجلترا، أتاح اقتران الشروط التاريخية المساعدة على ازدهار الفرد الحديث (حيث لا ينبغي إغفال تطوُّر محو الأمية وهو شرط ضروري لتكوين جمهور من القراء) مع موقف «إيبستمولوجي» جديد (هو ذاته قد صار ممكناً بفضل تلك الشروط التاريخية) ظُهُورَ نمط من التخييلات متحرِّرة بشكل واسع من التقاليد الأدبية السَّالفة، وأكثر انعتاقاً إزاء النقد المعياري - إن لم تكن الرقابة - السائد في القارة الأوروبية خارج أنجلترا. ومن المؤكَّد أيضاً أن هذا التحليل يؤدي بإيان واط إلى التنقيص بشكل عام من قيمة الإنتاج الروائي السابق وخصوصاً الرواية الفرنسية في العصور الكلاسيكية. وهو تنقيص (نسبي) يدل عند واط على إنكار للرومانسك (ما يحمل طابع **الرومانس** في **الرواية**) أكثر منه إنكاراً **للرواية**. والحال أنه منذ القرن الثامن عشر استفاد «التقليد» الأدبي في القارة [الأوروبية] سريعاً من إسهامات الرواية الأنجليزية، مهما كانت درجة ارتباطه بالمفاهيم الكلاسيكية. وفي المجال النظري، كان ديدرو على الخصوص، وهو المعجب بريتشاردسون، قد أدرك بدوره قيمة سخرية ستيرن اللاذعة، وعرف كيف يُجَدِّد الصِّلة بآراء سيرڤانتس العميقة والمنيرة ليعرض تأملاته الخاصة (غير الرجعية إطلاقاً!) حول بويطيقا التخييل الروائي.

3. دنيس ديدرو مُنَظِّراً: اسم آخر للرواية؟

لمَّا ألَّف ديدرو **تقريظ ريتشاردسون** (في 1761) كان ريتشاردسون قد توفي في العام نفسه. وديدرو الذي كان مُطَّلعاً على أعماله عن طريق ترجمات مُعَدَّة لتلائم

الذوق الفرنسي أنجزها الأب بريڤو، كان حينئذ تحت وقع الإعجاب الذي استشعره حين قرأ بالأنجليزية رواية **كلاريسًّا هارلو** . وألّف التقريظ في حُمَّي الحماس، مقارناً ريتشاردسون بالكتاب الأخلاقيين الكلاسيكيين، مونتيني أو لاروشفوكو، بل بـ «عباقرة» الإنسانية، «موسى، هوميروس، أوريبديس، سوفوكليس». لكن ريتشاردسون روائي، والرواية، كما يرى ديدرو في طليعة من يرى، ليست ذات سمعة طيبة.

«كان المقصود بالرواية حتى يومنا هذا نسيجاً من الأحداث الوهمية والعابثة، وقراءتها كانت خطيرة على الذوق وعلى الأخلاق. ولكم أَوَدُّ أن يوجد اسم آخر لمؤلّفات ريتشاردسون التي تسمو بالفكر وتؤثّر في الروح، ويشيع فيها جميعها حب الخير، والمُسَمَّاة أيضاً روايات».

وهكذا بتوسع تقريظ ريتشاردسون إلى تقريظ للرواية، أو على الأقل للرواية كما تصوّرها [هذا الأخير]، مهما كان الاسم الذي أُطلق عليها، وكما تصورها ديدرو نفسه من خلال ريتشاردسون. غير أنه سيكون من الخطأ أن لا نرى في التقريظ، من خلال قراءة هذه السطور، سوى دفاع عن إثارة عاطفية ذات منحى أخلاقي، وهو [أي التقريظ] جزئياً على تلك الصفة. إن اللجوء إلى شرف النوع الروائي الذي تخلّص بفضل ريتشاردسون من الانتقادات المعتادة: التفاهة ولامشاكلة الحقيقة، واللاأخلاقية، يستمر بفضل الاهتمام الشغوف الذي خَصَّ به ديدرو طوال حياته التخييلات والمحكيات والمسرحيات، وإن كانت الرواية، بسبب موروثها الخاص، لم تبد له جديرة بالاعتناء الدائب للفيلسوف.

ويلاحظ ديدرو أن ريتشاردسون يمتلك مزايا الكتاب الأخلاقيين الكبار. لكنه لا يسلمنا إلى برودة الأمثال والحكم، بل الأمر بالعكس:

«يا ريتشاردسون! يكون لنا، بالرغم عنا، دور في مؤلّفاتك، نتدخل في الحديث الدائر، نوافق، نلوم، نعجب، نحتدُّ، نسخط. كم مرة فوجئت بنفسي، كما يحدث لأطفال ذهبوا إلى المسرح لأوّل مرة، وأنا أهتف: ***لا تثقي به إنه يخدعك... لو ذهبتِ إلى هناك، ستضيعين.*** ** كانت نفسي في اضطراب*

*) يشير ديدرو هنا إلى محاولات لوڤلاس إغواء كلاريسا في رواية ريتشاردسون **كلاريسا هارلو**.

مستمر. كم كنتُ خَيِّراً! كم كنتُ عادلاً! كم كنتُ راضياً عن نفسي! كنت، عند الخروج من القراءة، كما يكون إنسان في نهاية يوم قضاه في فعل الخير».

من أجل بويطيقا للواقعية

ليس من جديد في المقارنة بين الروائي الجاد والكاتب الأخلاقي والخلوص من تلك المقارنة بتفوُّق الأول باعتباره أكثر ملموسية وأجلب للاهتمام. إننا نجدها سلفاً عند كلِّ المُدَافعين عن النوع الروائي. كما هو حال بريڤو الذي يشرح في «تنبيه من المؤلِّف» جعله في صدر روايته **مانون ليسكو**: «إن المؤلِّف بأكمله مبحث في الأخلاق قد صار، بشكل ممتع، قيد الممارسة». لكن وجهة نظر ديدرو أكثر جدَّة: إنها الإلحاح على مشاركة القارئ تبعاً لرِهَان أخلاقي قد صيغ صياغة درامية مُؤَثِّرة. إن قراءة رواية ريتشاردسون، مثل مشاهدة عرض مسرحي لا يثير في نفسه، ولا، كما يفترض ذلك، في نفوس الجميع، تأثير متعة استطيقية، أو معرفة، بقدر ما يثير حفزاً على الفعل النافع، وعلى تَمَاهٍ مع الشخصية وحوار معها في آن واحد: استفهام وتعليقات مُتَحمِّسة. إذا كان ريتشاردسون عظيماً فإن ذلك ناتج عن هذا الرَّبط الذي يقوم به وهذا التشارك–الازدواج الذي يتيحه، المنبع لاستمتاع حادٍّ. إن ديدرو في **تقريظ ريتشاردسون** يقوم بأكثر من تكرار الثيمات التقليدية فَتْرَتَئذٍ حول «الأخلاق في الممارسة»: إنه يُمَفْصِل فَنَّ مَسْرَحَة القراءة مع بويطيقا الكتابة. وإذا كانت هذه وتلك مترابطتين فكيف يمكن عرض هذه العلاقة؟ من أين يصدر السحر الخاص لسرد ريتشاردسون؟ قراءة ريتشاردسون، هي الغوص في حياة ثانية، لذيذة، من العسير جداً «الانفصال» عنها للعودة إلى «واجبات» الحياة الواقعية. يتمدَّد الزمن:

«اجتزت في مدى بضع ساعات عدداً كبيراً من المواقف، لا تكاد تتيحها الحياة الأكثر طولاً بجميع امتدادها. لقد سمعت الخطاب الحقيقي للأهواء؛ ورأيت نوابض المصلحة وحب الذات تتحرَّك بألف شكل مختلف؛ أصبحت مشاهداً لحوادث لا تحصى، وأحسست أنني قد اكتسبت تجربة».

تجربة: يتلفظ هنا مؤلِّف **رسالة عن العميان*** بإحدى الألفاظ الأساسية

*) العنوان الكامل لرسالة ديدرو هو: **رسالة عن العميان لفائدة المبصرين** (1749)، وتنطلق من دراسة نفسية الأعمى بالولادة وما يحدث له من تغييرات فكرية حين يتمكن من الإبصار، وتفضي إلى التشكيك في بعض الأدلة على وجود الله. وعلى إثر هذه الرسالة سُجن ديدرو.

لحسَّوية** عصر الأنوار، كنا قد صادفناه قبلاً بخصوص الواقعية «الشكلية» الأنجليزية. إن قراءة الرواية الرسائلية لريتشاردسون تجعل القارئ يغوص في شتى المواقف التي عاشها مسبقاً، وتربط الاتصال بشتى أنواع الشخصيات المختلفة، المنفِّرة أو الجذَّابة، الضعيفة أو القوية، متخيَّلة لكنها مألوفة، سرعان ما يتم التعرُّف عليها، شأنها في ذلك شأن العالم الذي تتحرك داخله. ولا فجوة تعترض، فيما يبدو لقارئ ريتشاردسون، بين الحياة اليومية التي تدركها الحواس وهذه الحياة الأخرى ـ وهما سيَّان ـ التي تصير محسوسة بواسطة هلوسة القراءة، المتعمِّقة، الحادة، والأشد أصالة، فرصة مراجعة النفس ومراجعة العالم: هذه التجربة المكتسَبة هي بالنسبة لديدرو كشفٌ وإثبات للحاضر في ذات الوقت.

«*هذا المؤلِّف لا يريق الدم على زخارف الجدران؛ لا يحملك إلى أصقاع نائية؛ لا يُعَرِّضك لأن يلتهمك المتوحِّشون؛ لا يقفل على نفسه في الأمكنة السرية للدعارة؛ لا يتيه أبداً في أرجاء عالم السحر. العالم حيث نحيا هو موقع المشهد؛ خلفية قصته حقيقية؛ شخصياته تمتلك كلَّ الواقعية الممكنة؛ طبائعها مستمدة من وسط المجتمع؛ أحداثه موجودة في سلوك جميع الأمم المتمدِّنة؛ الأهواء التي يرسمها مماثلة للتي أحسها في أعماقي؛ الأشياء ذاتها هي التي تستثيرها، ولتلك الأهواء الطاقة ذاتها التي أعرفها عنها؛ عقبات شخصياته وفواجعها مماثلة في طبيعتها لتلك التي تتهددني باستمرار؛ إنه يجعلني أبصر المجرى العام للأشياء المحيطة بي*».

إن عودة ضمير المفرد في هذا المقتطف، **أنت** التي تحولت إلى **نحن** ثم **أنا**، وهو ضمير القارئ مستودع ومرآة كلِّ الانطباعات، والعوائد والانفعالات التي يوحي بها النص الروائي، تلك العودة هي أكثر من تأكيد على تأثير **الواقع** الذي يكرره التعليق مثل لازمة: إنها تجعله ممكناً. عن طريق تصنيف **قراءة وكتابة** تحت شعار **التجربة** المباشرة، عن طريق هذا الانزلاق الواعي من الخرافي ـ اللاواقعي إلى الشبحي ـ الواقعي، يرسم ديدرو ليس أقل من بدايات التطويرات النظرية الأولى لبويطيقا **الواقعية**. الرواية كما رآها ريتشاردسون (وأعاد ديدرو النظر إليها) تحقق، تحت ضغط المؤثِّرات [النفسية] الأولى، التماهي مع الشخصية وتصديق المواقف، لأن الرواية تريد أن

**) مذهب قائل بأن جميع الأفكار ناشئة من الإحساسات.

تكون وهماً مزدوجاً وتعلم أنها كذلك : إنها قصة مخترعة، خرافة أدبية، تخييل كاذب طبعاً يجب تناسي كذبه وهي فن واع بالكذب، وتمرين ماهر لساحر يبرز حقيقة القلب البشري في سذاجتها. ويوضح ديدرو أن «بدون هذا الفن، لن تنقاد نفسي إلا بعسر لمواربات خرافية، لأن الوهم لن يكون إلا لحظياً والانطباع ضعيفاً وعابراً».

لكن كيف تسمية هذه الروايات من نمط جديد؟ إن الجدلية القديمة للحقيقي والكاذب والمُشَاكل للحقيقة يُعاد تنشيطها من جديد لفائدة نمط من المحكي يفتقد الاسم. ولا يدَّعي ديدرو من جهته تنظير ممارسة لم توجد لها أبداً أمثلة. هذه الأمثلة موجودة، لكن خارج الرواية، وعبقرية ريتشاردسون هي التي لا مثيل لها. وفيما يتعلَّق بفنِّ هذا الأخير، فإن ديدرو يربطه بفنِّ الرسَّام والشاعر (على شاكلة تحليلاته في **معارضه***)، وفي موضع آخر (في **مفارقة عن الممثل**) يربطه بفنِّ الممثل أو السياسي. وبذلك فإن **تقريظ ريتشاردسون**، رغم حماساته، ليس مديح مناسبات. والدليل على ذلك أنَّ ديدرو، عشر سنوات بعد هذا، سيواصل ويُدَقِّق آراءه في التذييل الذي يلحقه بحكايته **صديقا بوربون**.

الحكاية التاريخية**

كتب ديدرو أنه توجد ثلاثة ضروب من الحكايات: الحكاية العجائبية على طريقة هوميروس وڤيرجيليوس وتاسو. فيها تكون الطبيعة مبالغة والحقيقة افتراضية. ذلك هو الأسلوب الملحمي الذي يحيل ديدرو على قواعده: «إذا حافظ الرواي جيداً على المقياس الذي اختاره، وإذا كان كلُّ شيء يستجيب لهذا المقياس في الأفعال والأقوال فقد أحرز درجة الكمال التي يتضمنها مؤلَّفه، وليس لك ما تطالبه به أكثر من ذلك». الصيغة الثانية: «الحكاية المسلِّية على طريقة لافونتين وڤرجييه وآريوستو وهاملتون حيث لا يقصد الرواي لا محاكاة الطبيعة ولا الحقيقة ولا التوهيم؛ إنه ينطلق في الفضاءات الخالية». وينبغي لفتنة الشكل في تلك الصيغة إخفاء لااحتمالية المضمون. وهناك أخيراً، كما يفسر ديدرو، ذلك الضرب من الحكاية التي يُشكِّل الضربان الأوَّلان، على سبيل التضاد، مدخلاً إليها: «الحكاية التاريخية».

*) يشير هذا العنوان إلى كتابات ديدرو حول المعارض الفنية وفن الرسم والتي كان يسميها «صالون» وكانت تأسيساً لفن جديد في النقد الفني والاستطيقي.

**) التاريخية هنا تعني عند ديدرو: واقعية «معيشة»، حقيقية.

«*هذه الحكاية تتغيًّا خداعك؛ إنها قاعدةٌ قرب موقدك؛ وموضوعها هو الحقيقة الصارمة؛ إنها تريد التصديق؛ تريد أن تثير الاهتمام، وتؤثِّر وتجذب وتهز وتجعل البشرة تقشعر والدموع تسيل: تأثيرات لا تُنال بدون بلاغة وبدون شعر*».

ليس لوجهة نظر ديدرو هنا أي منحى أخلاقي. لا لأنه يرفض الأخلاق؛ إن عرضه هنا يؤكِّد على تأثير القراءة، الذي أوضحه سلفاً في **التقريظ**، من أجل تدقيق مصطلحات بويطيقا الكتابة «التاريخية»، الإيهام الفني «للحقيقي» :

«*لكن البلاغة ضرب من الكذب، ولا شيء أكثر مناقضة للإيهام من الشعر؛ كلاهما [أي البلاغة والشعر] يبالغان، ويتزيَّدان ويُضَخِّمان ويثيران الارتياب؛ فكيف سيصنع ذلك الراوي ليخدعك؟ هكذا. سينشر في أثناء سرده من الملابسات الصغيرة الشديدة الارتباط بالموضوع، ومن الملامح الشديدة البساطة والطبيعية، ومع ذلك من الصعب تخيُّلها، ما يجعلك مضطراً لتقول لنفسك: لعمري، إن هذا حقيقي: لا يمكن اختراع أشياء مثل هذه. وبذلك سينقذ مبالغة البلاغة والشعر؛ وستنقذ حقيقةُ الطبيعة سمعةَ الفن؛ وسيستوفي شرطين يبدوان متناقضين، أن يكون في آن واحد مؤرِّخاً وشاعراً، صادقاً وكاذباً*».

يعتمد فن «الكذب بصدق» بوضوح على «الحَدَث الصغير الحقيقي»، القريب من «التفصيل» المشار إليه حين الحديث عن روايات ريتشاردسون. وسنصادف أيضاً فيما سيلي من نص ديدرو، مع الممثل كايو، الإشارة إلى المسرح، فن الإيهام الصريح، ونصادف كذلك، اعتماداً على «النموذج المثالي» المشهور منذ العصر القديم، اللجوء إلى الفنون التشكيلية العزيزة على مؤلِّف **المعارض الفنية**، لكن الوجه المثالي الذي نحته زوكسيس [النحات الإغريقي] والمتكوِّن من تجميع مصنوع بمهارة لأجمل الأجزاء من أجمل الوجوه الحقيقية، والذي هو محاكاة من الدرجة الثانية أو الثالثة للطبيعة، يجري هنا تحريفه عن استعماله التقليدي (وهو تَوَخِّي المثل الأعلى لـ«الطبيعة الجميلة») لفائدة متطلبات الطريقة «التاريخية»، وهي بعينها طريقة رسامي الصور الشخصية [البورتري] : العيوب الخفيفة، العلامات التي تحمل توقيع الشخصية، تلك التي تشهد مبكِّراً على مصادفات حياة : وراثة، مهنة، عاطفة، حادث، جميع تلك الملامح الخفية المنثورة ببراعة ترتفع عن الكذب السامي للفن، لتؤكِّده وتفضحه في آن معاً، لتثير ما سيسميه بارت «الإيهامات بالواقع»، تلك الإشارات الفاقدة الدلالة ظاهرياً والتي تكون غايتها الوحيدة هي أن تعلن: «أنا واقعية،

أنا الواقع أساساً، واقعية الواقع تتجلّى فيَّ»، إنها حضور ملحاح وساذج، لها القوة الخفيفة والراسخة لـ «ما هو هنا». وفي النص الذي تنزرع في أثنائه، فإنها كثيراً ما تنفلت عن فطنة القارئ. إذ أن الإيهام بالواقع لا يشتغل جيِّداً إلا حين يقوم على هذه المجانية الظاهرية التي تمنح لتفصيل من التفاصيل قيمته العامة باعتباره «مدلولاً من الواقع» حتى وإن كان الكاتب الروائي هو الذي منحه تعليلاً، وجعل له موقعاً في تسلسلات سببية ضمنية أو صريحة: يستحضر ديدرو، في نصوص أخرى، مثل هذه «التفاصيل الدالة»، بل إنه يؤكِّد على العلاقة التي يمكن أن توجد بين ملامح جسدية بارزة أو خفية وأسبابها الجسدية أو الأخلاقية، الاجتماعية أوالفردية؛ إنها مثلاً «التعابير الاصطلاحية» التي يتحدث عنها **ابن أخ رامو**.* السبيل مُمَهَّدٌ (لكنه في الحقيقة لم يجر استكشافه بعد) للتطويرات البلزاكية الكبرى والتطويرات الواقعية على العموم. غير أنه في عام 1770 كانت شروط أخرى مفقودة، وبالخصوص اعتبار الواقع مجموعة من السِّمات مُحَدَّدَةٍ تاريخياً، بالمعنى الحديث هذه المرة لمصطلح **تاريخ**. أما ديدرو فإنه يستقي امثلته من المجالات الفنية المألوفة لديه: سواء قديمة أو حديثة، فهي ذات أهمية عامة:

«ليَجْعَلْني الفنانُ أرى في جبين هذا الرأس [المنحوت] ندباً صغيراً، تؤلولاً على أحد صدغيه، جرحاً ضيلاً على شفته السفلى؛ وسيتحول الرأس من المثالية التي كان عليها إلى صورة شخصية [پورتري]؛ أثَر من آثار الجذري في طرف العين أو جانب الأنف، ولن يكون وجه المرأة هذا وجه ڤينوس [إلهة الجمال والحب]؛ إنه صورةٌ واحدةٍ من جاراتي. أقول إذن لرواتنا التاريخيين: الوجوه التي ترسمونها جميلة، إذا شئتم، لكن ينقصها التؤلول في الصدغ، والجرح في الشفة، وأثر الجذري في جانب الأنف، وهي التي ستجعلها حقيقية؛ وكما يقول صديقي كايو: «قليل من الغبار على حذائي، ولن أكون خارجاً من مقصورتي، بل عائداً من الحقول»».

الواقعية والمخادعة

توضح هذه السطور حدوس **تقريظ ريتشاردسون**. إذا لم تكن مبحثاً شاملاً على الإطلاق، فإن وضوحها ثمين. إن المفارقة الظاهرية التي تجمع في **التقريظ** بين نظرية الإيهام - المُشَارَكة (القراءة) ونظرية الكذب - التبعيد (الكتابة) يعرضها - ويشرحها -

*) هذا عنوان «رواية» لديدرو.

ديدرو جيداً. إنها تتيح لنا بصورة أفضل إدراك أنه كان يتعايش في ديدرو إيثاره للتخييلات [القصصية] وعدم ثقته بالروايات. وكشفت [رواية] **الراهبة** سلفاً في المقدمة–الملحق عن أسرار، إن لم تكن أسرار الكتابة، فهي على الأقل أسرار مناسبة تلك الكتابة والحافز عليها في منشأهما. وأبطلت بذلك فخاخ قراءة مسحورة. والحال أن [حكاية] **صديقا بوربون**، مثل [رواية] الراهبة، هي اختداع.* إن الإيهام التغليطي بالواقع، الذي يستهدف القارئ الذي يكون ضحيَّة له (نِيجُون)،** والذي يصبح موضع سخرية في حلقة صغيرة حول مدام دي مُو، هو ذاته الذي يستشعره أيُّ قارئ للرواية أو الحكاية مهما بلغت «تاريخيتها» من الضآلة. في هذه المحكيات [الأخيرة]، تختفي الجماعة المحظوظة، المتواطئة مع المخادع. لكن تَخَفِّي المخادعة لم يزد مفعولها إلا قوة. إنَّ خبرة ديدرو بممارستها تكفي لجعله يرتاب منها. وقد نقول على إثره: أليست **الواقعية** مخادعة غير معترف بها - وقد تكون، وهذا أدهى، مخادعة للذات؟ ألا تبدو الرواية الواقعية اختداعاً ساذجاً أوماكراً حسب الأحوال، لقارئ سريع التصديق؟ إن ما يفضحه ديدرو سلفاً (مع أنه يمارسه!) هو عَقْدُ القراءة «الواقعية» الذي يطابق، دون أي إجراء آخر، بين المدلولات (ما يتحدَّث عنه المحكي) والمرجع الخارجي (العالم الذي يُقال إن تلك المدلولات تحيل عليه).

وقد يبقى الأمر مقبولاً لو كشفت هذه الخدعة عن نفسها. ولكن إذا كانت تجهل أنها خدعة؟ إذا استسلمت للجدِّية؟ لا بد من ترياق لهذه المشاركة - الاغتراب: مفعول مفاجئ للانفكاك، للتراجع، بواسطة انقطاع مفاجئ في الأسلوب، تدخُّلٍ غير متوقَّع للسارد، تعليق نقدي كاشف للمخادعة، وهي جميعها وسائط تهدف إلى التنقيص من قيمة رومانسك عابث، لأنه بدون مقابلات لا جدال فيها في الواقع كما أنه بدون ضمانات مطلقة في الفكر. هذه هي، من بين أمثلة أخرى، لعبة السارد في [رواية] ***Jacques le fataliste*** [جاك القدري]، حيث يمكننا الإعجاب بالاستخدام الساحر لفنِّ التخييل. يُكْثِر ديدرو من الانفكاكات - التنبيهات:

*) انبثقت رواية **الراهبة** من دعابة و«مقلب» دبره ديدرو وأصدقاؤه وكان ضحيته المركيز دي كردانوا، حيث أوهموا هذا الأخير بوجود فتاة أرغمت قسراً على الترهب والدخول إلى الدير، وكانت تقاوم لاستعادة حريتها، وكتب ديدرو قصتها «الحقيقية» المزعومة، وقد وقع المركيز في الفخ وأخذ يراسل الفتاة الموهومة وديدرو يرد، على لسانها، برسائل مزعومة. والرواية هي اعتراف من الفتاة بلسان المتكلم موجه إلى المركيز.

**) نيجون هو صديق ديدرو وناشر أعماله بعد وفاته.

« كيف كانت ستؤول هذه المغامرة على يَديَّ لو أردت إثارة يأسكم ؟ » .

« من الواضح أنني لا أكتب رواية، لأنني أهمل كلَّ ما لا ينس الروائي استخدامه »

« لو شئتُ لأوقفتُ هذه العربة واستنبطت منها مع رئيس الدَّيْر ورفيقته في السفر سلسلة من المغامرات ستكون نتيجتها أنكم لن تعرفوا شيئاً عن غراميات جاك ولا عن غراميات سيده؛ غير أنّي أُنَزِّه نفسي عن كل هذه الوسائل، لكنني أرى أنه بقليل من الخيال والأسلوب، لا شيء أسهل من حَوْكِ رواية » .

يسير ديد رو هنا على خطى مدرسة [رواية] **تريسترام شاندي** لستيرن، أكثر مما يقلِّد ريتشاردسون، فيهتم بالمراوحة بين إثارة ثم إبطال مفعول الإيهام الواقعي والانفعال الذي يجعله ذلك الإيهام ممكناً. إن وضع الكتابة والقراءة الروائيين موضع السؤال يتساندان بالضرورة. [رواية] **جاك القدري** لا تناقض تقريظ ريتشاردسون، بل تكمله وتؤكِّده.

الكتابة، القراءة : كيف تلاقتا ؟

إن حضور قارئ ضمني في النص يسائله المؤلِّف دون مجاملة، ويهاجمه بخشونة مصطنعة، وحضور هذا المؤلِّف–السارد الذي يُفَوِّض سلطاته إلى رواة (جاك، صاحبة الفندق، السيِّد، وآخرين عديدين) ليقوم بعد ذلك، حسب مزاجه المتسلِّط، بانتقادهم أو مناقشتهم؛ وتداخل المستويات السردية (المؤلِّف والقارئ يتركان جاك وسيِّده نائمين ليتفرَّغا لتطوُّرات أخرى)؛ العبور، في الثلث الأخير من « الرواية »، من الشكل الشفهي المزعوم (المحادثة) إلى الشكل « المكتوب » (تصبح رواية **جاك القدري** « نصاً » عثر عليه المؤلِّف وتتفرَّع خاتمته إلى « نسخ » متعدِّدة، مختلفة في أسلوبها ومضمونها دون أن تكون أيٌّ منها صادقة دون شك)؛ ومكر ديدرو الذي يؤرجح قارئه بين عواطف متناقضة من المتعة والحنق، التوقُّع والمفاجأة، الاستباق والخيبة، ليدعوه إلى التفكير أو ليهجره تماماً؛ جميع هذه السمات المنتظمة ببراعة تجعل من **جاك القدري**، بعد **دون كيشوت**، رواية كبرى حول الرواية، في حين أنها ليست رواية، باعترافها هي، وإنما « رابسوديا »* ورواية مضادة متشكِّلة من الشغف بالرومانسك، ومنشغلة بتجنُّب حلوله السهلة وكذا إغراءاته، لاعبة في سخرية على

*) أثر أدبي « متقطع » لا تربط بين أجزائه سوى عناصر « الانفعال » و« التعبير ».

الثنائيات التي يقوم النوع [الروائي] بتنشيط توتُّرها : الكتابة/المغامرة، القراءة/المصادفة، التخييل/التأمُّل، الواقع/الوهم، الحقيقة/الكذب، والتي يُكثِّر [ديدرو] الارتباطات فيما بينها في إتقان.

« كيف التقيا؟ مصادفة، مثل جميع الناس. ما اسمهما؟ وماذا يهمك من ذلك؟ من أين جاءا؟ من أقرب مكان. أين يذهبان؟ هل يعرف الإنسان أين يذهب؟ ماذا كانا يقولان؟ لم يكن السيِّد يقول شيئاً، وكان جاك يقول إن قبطانه كان يقول إن كلَّ ما يصيبنا من خير وشر في هذه الدنيا يكون مكتوباً من السماء ». *

إن جاك، ابن القرية، الذي خدم أسياداً عديدين والثرثار الذي لا يرعوي-القَدَري (ونفهم من ذلك : الفيلسوف المادي)، يتساءل حول لعبة المسببات والأسباب، وحقيقة حريتنا، ومعنى العلامات الملتبس. ومعه يتساءل دنيس [ديدرو] الفيلسوف القادم من مقاطعته [ببلدة] لانغر، الموسوعي الباريزي، المادي والملحد الكاتب الأخلاقي لعصر الأنوار، ويضاعف من تحديد تلك المساءلة عن طريق شكل نصه ذاته وتدخلاته المستمرة : ما **حرية الرَّاوي**، كيف يُرتِّب أحداث محكياته، ما العلامات التي يَخُصُّ بها الحقيقة، في هذا العالم حيث الوهم هو المهيمن، والكذب على هذا الشيوع، وحيث كل واحد لا يمكنه إلا أن يلعب دوره، بل أدواره، كممثل يستلهم نفسه قليلاً أو كثيراً، بين الممثلين الآخرين في الملهاة الإنسانية الكبرى ؟

لكن الملهاة الإنسانية حسب ديدرو ليست هي ملهاة بلزاك. وإذا كان صحيحاً حسب عبارة أنَّ: « كلَّ الأنواع، في الطبيعة، تفترس بعضها؛ وكلُّ المراتب الاجتماعية تفترس بعضها البعض في المجتمع »، فإنَّ موضوع ديدرو ليس هو إطلاقاً المجتمع، الذي قد يتعلَّق الأمر بتصوير شامل لكل أجزائه، وأقلُّ من ذلك تفسير اشتغاله. صحيح أن المجتمع، في مظاهره الأكثر تنوُّعاً، قد تم تمثيله في **جاك القدري**. تتوالى المراتب الاجتماعية؛ تتواجه الطبائع؛ تتابع الشخصيات؛ حتى الغريبو الأطوار، وهم « خميرة » ثمينة، يجدون لهم مكاناً. غير أن ديدرو لا يصنع من هذا المشكال، من هذا التصوير الزاهي الألوان، والكثيف، والآسر بإحكامه وحركيته، معادلاً لعالم واقعي ينوي منافسته. لقد كان في 1761 يُطْري ريتشاردسون لأنه ينافس « الحياة » لا الأحوال

*) هذا هو مطلع **جاك القدري**.

) تلميح إلى عبارة شهيرة لبلزاك في مقدمة **الملهاة البشرية.

المدنية.** وقد رأى هو نفسه في **جاك القدري** أو **ابن أخ رامو**، «هجائيته»، مسرحاً للأدوار، ضرباً من استعراض للحمقى والحكماء، دوامة كبرى للأقنعة، رهيبة أو مثيرة للعطف، لا مشروعاً روائياً مؤلَّفاً بطريقة درامية باعتباره نسخة عن العالم الواقعي. ويظل ديدرو بذلك كاتباً أخلاقياً، إذ يريد أن يكون قبل كل شيء فيلسوفاً، كاشفاً عن الإيهام الواقعي ومهاجماً للآراء المسبقة بالقدر نفسه. والطريقة المفضَّلة لدى ديدرو، الفيلسوف والكاتب الأخلاقي، هي المحادثة، الحكاية، مواقعَ تقاطع الحوارات وتبادل وجهات النظر. ولمَّا نتعرّف في هذه الممارسة على أحد الأشكال المتميِّزة لرواية ذلك العصر، فلسفية كانت أم غير فلسفية، فإننا لن نندهش حين يَخُصُّ ديدرو هذا التقاطع اللَّعبي والمَشْبُوب للأصوات والرؤى والأسباب بملاحظات نقدية تهم النوع الروائي، إنْ كان صحيحاً أن الرواية تُزَايِدُ على «الخرافة» و«الحكاية»، وأن الحس المشترك يعتبرها، في حكمته، ركاماً من التخييلات السفيهة والأكاذيب التي لارادع لها. وإذا كان «هذا ليس حكاية»،* فهو يشكِّل رغم ذلك محكياً، قريباً في بنيته من الروايات المتداولة آنئذ:

«لمَّا نؤلِّف حكاية، فذلك لشخص يسمعها؛ ولو طالت الحكاية بعض الشيء فمن النادر أن لا يقاطع السامع رواي الحكاية. وهذا هو سبب إدخالي في المحكي الذي سنقرأه، والذي ليس حكاية، أو هو حكاية رديئة، إذا شككتم في الأمر، شخصيةً تقوم تقريباً بدور القارئ؛ وأبدأ...».

البرهان والمتعة

إنَّ جعل القارئ في موقف داخل الحكاية مرتبط بالتعالق بين لحظة القراءة ولحظة الكتابة السابقة عليها؛ وأيضاً بالتفاعل المتخيَّل، الملحمي، والفعَّال حقاً، بين القارئ والحدث المُمَثَّل في النص، وأخيراً مرتبط بمَوْقَعَة «الواقعي»، في ذلك النص ذاته. تصادمٌ حاذقٌ للآني وللانعكاس السردي**! إن ديدرو، وبحركة واحدة، يكشف عن ما يخفيه ساردون آخرون أو لا يتعرَّفون عليه: فَنُّ إثارة القبول والعاطفة، إنه يُفَتِّت ويكسر، وبالتالي يكشف عن ما يتقبله غالباً هؤلاء الساردون بلا تحفُّظ ولا تردُّد:

*) عنوان حكاية ألَّفها ديدرو.

**) الانعكاس السردي *mise en abyme* يعني عموماً محكياً أو بنية شكلية داخل القصة أو الرواية أو البنية السردية الكبرى، تقوم بعكس البنية الكبرى كما تعكس مرآة صغيرة في لوحة رسام مثلاً مجموع المشهد الذي تمثله تلك اللوحة.

سردهم ذاته، ومفعول سردهم ذاته. إنه يبني ويُفَكِّك في الآن ذاته زمان التخييل وفضاءه، مؤكِّداً على الحاضر، وحضور ذلك التمثيل، وعلى صفته التحيينية، وقدرته الإقناعية، **وكذلك** على لامباشرة ذلك التمثيل وأنَّ السرد يعيد استنساخه، إنه ارتعاشة السراب التي لا يمكن الإمساك بها ـ انْبهارٌ ووهم ممتزجان. في هذه النقطة يتدخَّل الفيلسوف إلى جانب السارد، ويحلُّ منتقد الرومانسك محلَّ مُحبٍّ المحكي. إنَّ في ديدرو، كما في أنموذجه القديم أفلاطون، مُتَّهِماً للأسطورة باعتبارها تعتيماً للحقيقة وحجباً لها، وخالقاً للقصص ومتحمِّساً للحكايات، والتي من الأفضل أن تكون فلسفية، أي تلك التي تعرض براهينها تحت اسم المتعة وتستمدُّ متعتها من تخوم ما هو قابل للبرهنة.

وهكذا فإنَّ ديدرو باعتباره راوياً يُبقي، عن قصد، على الصلة مع الحكايات الشفهية القديمة، بطقوسها ووظيفتها: ترويها وتستمع إليها جماعة محدودة، معروفة، في ليلة السَّمَر مثلاً؛ وتكون تلك الحكايات في متناول الانتقادات ونصفيقات الإعجاب وشتى أشكال التدخلات؛ وتفترض تواطؤات وتوريات محلية جداً وغير قابلة لنقلها على حالها إلى جماعات أقلَّ محدودية؛ إنها طليقة ومُقَنَّنة في آن واحد، مؤمِّنةً دوام الرابط الاجتماعي ومُيَسِّرةً انجذابات وتحالفات عابرة. مثل هذا الموقف بالغ التفرد في البويطيقا القديمة. إن ديدرو، وهو نفسه كلاسيكي وشغوف بالنصوص القديمة لا يحيل إطلاقاً على الملحمة، بل يحيل (في اختلاف، هنا، عن ڤولتير) على **تراث** الحكاية. وسيتذكَّر ذلك المنظِّرون الرومانسيون الألمان الذين سيرون فيه في هذه المسألة كما في غيرها (*Le Witz**)، رائداً عظيماً. غير أن ديدرو يعلم جيِّداً أن استخدام المكتوب، وبالتالي القراءة الفردية، يُحطِّم هذه التواطؤات العتيقة (والتي لا يشعر نحوها بأيِّ حنين)، ويباعد بين المشاركين لتجمِّدهم في انفراد القراءة وصمتها، ويُفتِّتُ ويُعطي طابعاً غُفلاً لعلاقات القول والاستماع التي تصبح محض تخييلات للتخييل، ويُشَوِّش نظام الطقوس، وتجعل الكاتب طليقاً يعتمد على قواه الذاتية، سيِّداً مطلقاً وقَصيّاً على رؤاه السحرية، غير أنه لهذا السبب يكون منفلتاً من المراقبة (من أين استقيتَ ما ترويه؟)، وميَّالاً إلى جنون العظمة، وعرضة لإغراء التحكمية الأشد شمولية، ودون شكٍّ فريسةً لدوافع يجهلها. أليس

*) «نكتة» أو «نادرة» أو حتى «تلاعب بالألفاظ»، أو أيضاً القدرة على إنتاجها، وبصفة أعم القدرة على ابتكار تاليف أشياء لا متجانسة. ومن العسير إيجاد مقابل عربي لهذا المصطلح الهام عند الرومانسيين الألمان.

ذلك، بالتحديد، ثيمةً أساسية في [رواية] **جاك القدري؟**

الرواية بضمير المتكلِّم

إن ديدرو، بتبنّيه للممارسات الخاصة بالرواية الهزلية: تدخُّلات المؤلِّف، تلميحات، انقطاعات في الإيقاع [الأسلوبي والسردي]، يمنح تلك الممارسات قيمةً بالغة وشاملة، قيمةً نظريةً: ذلك أنه يواجهها بالطريقة السائدة في عصره، طريقة السرد بضمير المتكلِّم، من مُذكّرات أو اعترافات حياة (مثل **مول فلاندرز**، أو **حياة ماريان**، أو **مانون ليسكو**، أو... **الراهبة**[1] قبل **جوستين**[2] أو **السيد نيقولا**[3])؛ ومن روايات رسائلية، ذات الصوت الواحد (**رسائل الرّاهبة البرتغالية**،[4] التي كان الكثيرون في القرن الثامن عشر يعتقدون أنها رسائل حقيقية)، أو ذات صوتين أو أكثر كما في **كلاريسا هارلو** أو **جوليا** [**هيلويز الجديدة**] لروسو، وحتى تعدُّد الأصوات المعقد في [رواية] **العلاقات الخَطِرة** [لكوديرلو دي لاكلو].

يلاحظ مونتيسكيو في **التأملات** التي وضعها بعد ذلك في ختام **الرسائل الفارسية**، أنه فيما يخص «الروايات الرسائلية» «عادةً ما ينجح هذا النوع من الروايات لأنه يتيح للمرء عرض حالته الراهنة، ويجعل الإحساس بالعواطف أبلغ من أيِّ سرد يمكن روايته عن تلك العواطف». فالقرن كله يستخدم على هذا النحو القرب الحاصل بين ضمير المتكلِّم وضمير المخاطب لأجل ترسيخ الانطباع بصدق تخييل ما. في المحكي من نمط «الاعترافات» يروي ضمير متكلِّم راهن، وهو فاعل التلفظ، مغامرات وعواطف وتجارب ضمير متكلِّم سالف [في الزمان]، هو فاعل الملفوظات، والفارق بين ضميري المتكلِّم هذين اللذين يحيلان على شخص واحد يسمح بأحكام [تقويمية] ومراجعات للذات ضمن منظور سردي خَطِّي لكنه مرسوم بدقة، في حين أن الاتصال يظلُّ قائماً مع حاضر الأحداث والعواطف، التي يتم إدراكها والتعبير عنها انطلاقاً من سريرة السارد. وبالمقابل تتيح الروايات الرسائلية تخطيطاً سردياً أكثر تعقيداً. إنها أقرب إلى نموذج مسرحي، حيث لا تتواجد الحوارات حضورياً، بل هي

1) رواية لديدرو.
2) رواية للماركيز دي ساد.
3) رواية [للكاتب الفرنسي] ريتيف دي لابروتون.
4) رواية تنسب اليوم إلى [الكاتب الفرنسي] غيراغ [1628-1685].

مؤجَّلة في المكان والزمان، مع وجود تأثيرات مادية تكاد تقارب الحضورية (انتقال ورقة [الرسالة] من يد إلى يد، وكتابة [مخطوطة]، ودموع، وبكاء، وخصلات شَعَر): ما كان محفوظاً في الموروث الشفهي العريق (والمعاصر في عالم الأرياف)، أي في آن واحد الطابع المحدود والمنتقى للمخاطبين وإمكانية المساءلة أثناء زمن [السرد] الحاضر، بهدف خلق تأثير يستدعي جواباً أو عدة أجوبة، كل هذا قد جرى نقله إلى المجتمع الراقي المثقف. تتفوّق الرواية الرسائلية في تسجيل النفس، وأحلام اليقظة ودفق العاطفة، لكنها أيضاً فِعْلٌ، إنها تثير ردود فعل، وتتيح الفرصة لمحاورات حادة أو لمجادلات، ولقرارات مفاجئة، ولكوارث. ولأن الرسالة ذات طابع شخصي، وهي صلة بين أفراد، فإن إفشاء محتواها، عنوة أو عن غير قصد، يكون مُحَرِّكاً أساسياً للفعل. ويمكنها، فضلاً عن ذلك، أن تصبح دليلاً وحجّة وشاهد إثبات أو نفي. لكن فعاليتها المتميِّزة، التي بفضلها تؤثِّر وتُقنع، فهي طابعها الفوري، وانبثاقها، والغياب (المزعوم) لأي تحضير لكتابتها؛ إنها تعرض نفسها بمثابة تعبير مباشر عن العاطفة الأشد راهنية، وعن الانفعال الأشد سذاجة، والهوى الأشد قرباً وأصالة. وبسبب ذلك يمكن عكس كل هذه الخصائص بهدف «التظاهر بلعب» دور العفوي والطبيعي، ومخادعة المرسل إليهم، ونصب مكائد مكيافيلية، وإقامة آليات خداع بالاستعانة بموارد التفكير المنطقي أو العسكري، وهكذا نصادف لاكلو أو ديدرو، [رواية] **العلاقات [الخطرة]** أو مخادعات [ديدرو]. ونصادف كذلك المظهر المسرحي لهذا النوع من المحكي ومفارقاته.

ويشير ديدرو، على طريقة الكاشف الملهم، إلى ما استفاده عصره من التخييلات المسرودة بضمير المتكلِّم، دون أن يقدِّم عنها تفسيراً فيما عدا تبريرات ملتبسة: إن تلك الطريقة في السرد تضفي **التصديق** على القول عن طريق تعيين مصدره، الذي يكاد يكون شفهياً إما بتأصيلها للعواطف والأهواء بالعودة إلى مصدرها وإما بمنح طابع مُشَاكَلَة الحقيقة للشخصيات والأماكن والظروف بنسبتها إلى أولئك الذين يمتلكون القول (الكتابة) والذين خالطوا تلك الشخصيات والأماكن والظروف. وهذه و تلك لا تستمدُّ من استخدام الضميرين الأولين [ضمير المتكلم وضمير المخاطب] ما يضفي عليها قيمة الحقيقة، المثيرة للجدل والقابلة للنقاش، بل قيمة الواقع: إنها موجودة، إنها «هنا»، «كما في الحياة»، لأن فاعلي التلفظ يعانونها أو يستحضرونها.

والخلاصة، إن استخدام ضمير المتكلِّم وضمير المخاطب، وكذا العلامات النحوية المصاحبة لهما من نعوت، وضمائر، ومُوَجِّهات، وبعض أزمنة الأفعال،

تضمن واقعية الحدث الصغير الحقيقي، كما أنها تدعم التحليل السيكولوجي وواقعية التجربة الذاتية. إنها البؤرة التي تتلاقى فيها روايات العادات [والأخلاق] وروايات التحليل [السيكولوجي]. صحيح أن ديدرو لا يستثمر حدوسه وتحليلاته لدرجة طرحه نظرية متكاملة للرواية. إنه يعرض من خلال لمحات ساخرة، نقدية مبحثاً في الممارسة السليمة للرواية إن لم نقل قواعدها الصحية. ولاريب أن ديدرو لم يتوصَّل إلى أن يميِّز بمثل هذا النفاذ السِّمات الجوهرية لرواية عصره إلا لأنَّه قد جعل مسافة بينه وبين تلك الرواية.

4. [المركيز دي] ساد، [مدام دي] ستال، هيجل : سُبُلٌ أخرى للرواية ؟

الخرافي كما يراه ساد

مع ساد، اهتمامات أخرى، ظاهرياً على الأقل، ونغمة أخرى. وفعلاً : « ما يُسَمَّى روايةً هو العمل [الأدبي] الخرافي المؤلَّف وَفْقَ أغرب مغامرات حياة الناس ». صدرت **أفكار حول الرواية** للماركيز دي ساد سنة 1800 وبدت بمثابة مفارقة تاريخية. هل هي عودة، في فجر هذه الأزمنة الجديدة، إلى إغراءات الرواية البطولية والغزلية التي طالما جرى انتقادها، وإعادة خلق للرومانسك الارستقراطي والمتصنِّع ؟ يوجد شيء من ذلك عند ساد، المنظِّر للرواية والمعجب الصريح، إن لم يكن بالآنسة دي سكيديري، فبأتباعها أمثال مدام دي غرافينيي أو مدام ريكوبيني. لكن كيف يمكن إغفال نقاط الاتفاق الكثيرة مع معاصريه الكبار، واهتمامه [بجان جاك] روسو وبالرواية الأنجليزية، وخصوصاً كيف عَدم التأثُّر بنغمة نثره التي لا تُبَارى ؟ إن صوت ساد، حتى في محاولته النظرية، لا يشبه أيَّ صوت آخر : إنَّ « المركيز الرائع »* يفتح للرواية فضاءات تبعث على الدوار.

الخرافي حسب ساد هو الخيالي. ومع ذلك فهو يعلن عن نفسه مُناصراً لمُشَاكَلَة الحقيقة؛ إنه يطالب الكاتب الروائي بنقاوة الكتابة وجمال الأسلوب (ويطَبِّق نصائحه في مؤلَّفاته). إن حقيقة الطبيعة التي يعلن الانتساب إليها توجد في « جهة » ريتشاردسون الذي يثير إعجابه، وفيلدنغ، ويريڤو نموذجه [الذي اقتدى به ساد]، وديدرو : تصوير قوي للأهواء البشرية، والميل إلى القوة وتمجيدها. غير أنه إذا كان

*) لقب أطلقه بعض النقاد على المركيز دي ساد.

ديدرو وريتشاردسون يدعوان إلى حقيقة قوية لكنها يومية [اعتيادية]، وإذا كانت جراءتهما « يبخِّرها » الاهتمام بالأخلاق، فإن قوة ساد تهدف، ما وراء كلِّ أخلاقية، إلى الخارق والاستثنائي والغريب، وتحديداً إلى الخرافي. إن طريقته الباروكية* تجعله يعارض تفاهة **تيليماك** [رواية فينيلون] (و يفضل عليها **الرواية الهزلية** [رواية لسكارُّون]، وهو يعلن ذلك منذ البداية)، وأكثر من ذلك فهو يعارض السطحية المُملَّة والرداءة الرثَّة التي يُلخِّصها في رأيه اسم ريتيف [دي لابروتون] عدوه الحميم. ما الفائدة من تكرار « ما يعلمه الجميع » كما يفعل ذلك الكاتب الذي يعتاش من قلمه ولا يستطيع حبس هذيانه الروائي؟ينبغي للروائي أن ينظر إلى القلب الإنساني لا إلى مشهد الشارع. إن أرستقراطية ساد تجعله يناهض الواقعية البرجوازية الناشئة. أما هو فيصبو إلى واقعية أخرى. إنه يطالب الكاتب الروائي بوصف دقيق للأماكن والبلدان، لكن لإبراز شيء آخر غير العادات والأخلاق العادية! أنه يتوقَّع منه أن يلج في « متاهة الطبيعة »، وأن يستشعر « تحوُّلات الرذيلة وكلَّ هزَّات الصبوة ». ذلك ما شرع هو نفسه في إنجازه: « الطبيعة معوَّجة أكثر منها مستقيمة. فكان لابد من متابعة التواءاتها؛ وذلك ما فعلناه ». وهكذا فهو يدعو الروائي الناشئ أن يَسْبُر الطبيعة مقتدياً به هناك حيث تحيد عن السبل المعهودة (أنْ لا تبدو له تلك الانزياحات شيئاً أكثر من أخطاء تمنحها دراساتُه المشروعيةَ). ولأنَّ « الطبيعة أكثر شذوذاً مما يصوِّره لنا الأخلاقيون »، فإن عظمتها وجلالها وقوتها لا تجنبنا الآلام الأشد بشاعة ولا أشكال الانحلال الأكثر شذوذاً. من هناك يجب امتياح الإلهام الروائي « مهما كانت العواقب المترتبة عن ذلك ».

إن تطرُّق ساد الرافض لأيِّ تسوية يتجلَّى في الأعمال التحضيرية التي يتطلبها من الكاتب الروائي وكذا في التأثيرات المتوقَّعة من القراءة. المعرفة الضرورية بالطبيعة تُكتسب « بواسطة النوائب والأسفار ». عبر تلك التجارب، مهما كانت فظاعتها، يتوصل الروائي، وهو بروميثيوس الجديد، إلى اكتشاف « أشياء بالغة التَّفرُّد »، وبذلك يُحرِّر خياله (« خياله يسيطر عليه، إذن فليخضع له . . . »)، فيجعل من نفسه منافساً وعشيقاً لأمِّه الطبيعة، عوض أن يظل ناسخاً تافهاً أو مشاهداً خجولاً. ويهتف ساد بروعة: « التوثُّبات هي ما نريد، لا القواعد »! إنَّ تحمُّس ساد، الذي يُفصح عن ذاته في هذه التعابير الشعرية، ليس، كما هو الحال عند كثير من معاصريه، بلاغة مصطنعة.

*) الباروكية نسبة إلى الباروك، وهي صفة تطلق على الفنون والآداب المتميِّزة بالزخارف اللفظية، واستعمال الصور الشعرية الغريبة، كما أن فيها قوة رغم عدم الانسجام في الأجزاء.

إنه يمتلك عمقاً دينياً وأسطورياً. يكتب ساد وهو يفكِّر في أصل النوع الروائي (وهي مسألة يجازف فيها ساد بالتأكيدات الأكثر تقلباً ومزاجية، لكن هذا ليس هو الأساسي) : « الإنسان عرضة لضعفين اثنين متأصِّلين في وجوده، ويطبعانه بطابعهما » : « دائماً عليه أن يتعبَّد ودائماً عليه أن يحب، هذا هو أساس كلِّ الروايات » . الحب، التعبُّد : يتجاوز الملحد البروڤنسالي بما لا يقاس، هيبه، أسقف [مدينة] آڤرانش.

منفية كوپيه ونزيل شارنتون*

كم تبدو جيرمين دي ستال بالمقابل أكثر رزانة وقد دعت، في التاريخ نفسه تقريباً في **مقال عن التخييلات** (1795)، ثم في مقدمة [رواية] **ديلفين** (1802)، إلى أن تكون الرواية لوحة لا « للعادات القديمة » كما أعلن عن ذلك ساد، بل للعواطف الخاصة، وأن ليس من رومانسك سوى رومانسك القلب، وبعبارة أخرى أن ترسم الرواية الأهواء: البخل والكبرياء والطموح، داخل جميع ظروف الحياة. بيد أنها هي بدورها تُنَوِّه بدور النساء في الأدب الروائي؛ وترى أيضاً في الروائيين الأنجليز أساتذة ونماذج تحتذى (لأنهم شعب حر، ولأنهم يبحثون عن النافع - ولن يوافقها ساد في هذه النقطة الأخيرة !). وإذا كان **المقال** قد لفت انتباه غوته لحد جعله يترجمه وينشره في **ساعات**** شيلر، فما أبعد الشقة التي تفصل ابنة [الثري] نيكر اللامعة والموهوبة (التي تدعو إلى رواية مجبولة بالفضيلة وهادفة إلى حقيقة تكون بالضرورة حقيقة وسطاً)، منفية [قصر] كوپيه وسيدة الآداب الأولى، ورائدة التيارات الأوروبية الكبرى، عن المركيز المتجهم، نزيل [سجن] الباستيل ثم [مارستان] شارنتون، الذي لا ينسب نفسه إطلاقاً إلا للجحيم! إنه يعلن (متبرئاً من [رواية] **جوستين** [أي البارَّة] : « أبداً لن أصور الجرائم إلا بألوان الجحيم » . يجب فهم هذه الكلمات حرفياً. إذا كان الكاتب الروائي بالنسبة له شاعراً، وشاعر الخارق، فلأنه يستشعر بحدة مأساوية الوجود الإنساني. في عصر الأنوار الآفل الذي ينتسب إليه كلياً، وفي زمن روايات الرعب القوطية، وبعد هزات الإرهاب إبان الثورة الفرنسية، يظل، وهو المادي المتحمِّس، والمبشِّر الفصيح بالعقل، متصلاً بـ « الرعب المقدَّس الذي يوجِّه ولادة

*) كوپيه قصر على شاطئ بحيرة ليمان عاشت فيه مدام دي ستال بعد أن حظر عليها نابليون بونابرت الإقامة في باريس، وشارنتون هو مارستان حُبس فيه المركيز دي ساد بدعوى الجنون وقضى فيه الشطر الأخير من حياته.

) **الساعات مجلة كان يرأس فريدريش شيلر تحريرها.

الأساطير والآلهة » . [1]

ليست مدام دي ستال عديمة الإحساس بأغوار النفس البشرية، إنها ترغب في « أن تشرح لنا تخييلاتُنا، من خلال فضائلنا وعواطفنا، أسرارَ مصيرنا » . وما تدعو إليه (لكنها لم تنجزه قط) هو روايات تحليل، تمتلك من الرهافة ما به تستطيع فرز « انطباعاتنا الحميمة » كما ستحققه [رواية بنجامان كونستان] **أدولف**، و[رواية سينانكور] **أوبيرمان**، أو حتى [رواية سانت بوف] **لذة**، لكن تلك الروايات « ستوجهها » الفضيلة، وسينتفي فيها عن قصد كل اعتبار تاريخي . وقد أظهر المستقبل القريب أن مدام دي ستال كانت مُحقَّةً جزئياً . أما [المركيز دي] ساد، وبسبب تقليده للقديم، والذي تحول لديه إلى تعنُّت فلسفي، فقد انفلت من حدود عصره وعرف كيف يكشف للنور عن بعض أفظع الأسرار التي تسكننا . إن صوتاً بمثل هذه القوة ما كان ممكناً تقريباً سماعه آنئذ؛ وبالنسبة لنا، نحن الذين أتينا بعد دوستويفسكي وكافكا، فإننا نجد عند المنظِّر العبقريةَ القاتمة واللاتُطَاق نفسها التي كانت تسكن الكاتب الروائي .

الرواية، موقع للمواجهة بين الأنا والعالم

هكذا، وفي خاتمة القرن الثامن عشر، فإنَّ الرواية، بالنسبة لمنظِّريها كما بالنسبة لممارسيها العظام، تنفلت من وصاية الفنون الشعرية . صحيح أن الذوق الكلاسيكي لم يتلاش بعد (لا يزال فيلدنغ وديدرو وساد ومدام دي ستال، كلٌّ على حدة، على وفاق عريض معه)، لكن القواعد الكلاسيكية لم تتمكن بكلّ تأكيد من كَبْحِ أو ترهيب نوع أدبي يتزايد توقه لممارسة قدرته الجديدة وحريته المتناقضة . لم يعد الملحمي أنموذجاً إلزامياً، بل مرجعاً يَنبغي تجاوزه ـ أو اللحاق به . لقد وعت الرواية بذاتها باعتبارها ظاهرة أدبية كبرى، بالقدر نفسه الذي أثبت فيه ذلك القرن ذاته وأكَّد قيمته، حيث شرع في تخليص الأنا من علائقها الموروثة، وحيث جعل من **التجربة الفردية** حجر الزاوية في المعرفة والمجال المتميِّز للمحكي . إن المواجهة السلمية أوالعنيفة بين **الأنا والعالم** تنحو إلى أن تحتل الآن بتعقيدها الحقل النظري للرواية . بينما كان الإرساء التدريجي للواقعية (الشيء لا الاسم، وبالأحرى المدرسة)، مصاحباً بنقد لمسبقاتها وحدودها . إن تجارب الشكل والمضمون، التي كانت قيد

1) Jean Fabre, préface à D.A.F de Sade, **Idées sur le roman**, in oeuvres complètes, t.9 Cercle du livre précieux, 1966.

الإنجاز منذ تلك الحقبة وذات الطابع البالغ الانفتاح، قد جعلت من الرواية أكثر أدوات البحث المعاصرة فتنةً. لقد كانت على أهبة للمغامرات التي هيأها لها طموحها. لكن ليس إلى درجة تتصوَّر فيها انفلاتها تماماً من تهجمات المتزمتين والمتحذلقين والمتنفِّذين. فأعداؤها لم يضعوا السلاح بعد. كان على بلزاك أن يبرِّئ نفسه من تهمة اللاأخلاقية، بل إنَّ فلوبير سيكون مضطراً ليدفع عن نفسه هذه التهمة أمام القضاء. ألا يحدث حتى اليوم إحراقٌ (صُوري ؟) لروائيين متهمين بالتجديف ؟ لكن الرواية التي جعلت من ضعفها فضيلةً، لا تستطيع أن تتقدَّم إلا بتقوية وتوسيع الخصائص التي تجعلها مظنة الاتهام في نظر خصومها. إن كانت تمارس الإغراء تجاه مناصريها، فإنها تمارس أقلَّ فأقلّ الحيلةَ لإفحام خصومها. صارت واثقة بنفسها، رغم أنها لاتزال عرضة للتهديد، إنها مدعومة بروح العصر وتحس بذلك ـ رغم أنه يحدث لها أكثر فأكثر أن تناهض روح العصر تلك ـ ألم تصبح هذه المسألة واحدة من وظائفها الكبرى؟ فإنْ كان «رومانسك القلب» و«نثرية الحياة الاعتيادية» يتجابهان في مواجهة ملتبسة، فإن على الرواية، دون اعتبار ليقينيات الماضي، أن تُمَثِّل وتفسِّر وتعكس هذه النزاعات. إن هيجل في كتابه **الإستطيقا** المنشور [بعد وفاته] سنة 1835 ينفلت من صلابة أنظومته، المتناقضة جزئياً فضلاً عن ذلك، ويؤشِّر إلى السبل المستقبلية، وكما يعرض ذلك بروعة فإن النوع الملحمي النثري للقرن الجديد، و«الملحمة البرجوازية الحديثة»، هي الرواية :

«هنا، نرى من جديد تجلِّي ثراء وتنوُّع المصالح، والأوضاع، والطبائع، وشروط الحياة، وكذا كلَّ الخلفية العريضة لعالم كلِّي، وكذلك الوصف الملحمي للأحداث. لكن ما ينقص الرواية هو شعر العالم البدائي الذي هو منبع الملحمة. الرواية، بالمعنى الحديث للكلمة، تفترض واقعاً قد صار نثرياً، وعلى أرضه تبحث، بالقدر الذي يتيحه هذا الوضع النثري للعالم، عن أن تستعيد للأحداث، كما للأفراد ومصائرهم، الشِّعْرَ الذي استلبه الواقع منهم. إن أحد أشكال النزاع التي عالجتها الرواية كثيراً، وهو أحد أفضل المواضيع ملاءمة لها، هو ذلك الذي يدور بين شعر القلب ونثر الظروف المحيطة؛ نزاع قد يجد حلاً بطريقة مأساوية أو هزلية، أو بواحدة من الطريقتين التاليتين : تارة تنتهي الشخصيات التي كانت في حالة تمرُّد ضد نظام العالم

بالاعتراف بما هو حقيقي وجوهري، فتستسلم لتلك الظروف وتندمج فيها بصورة نشطة؛ وتارة نتزع عن ما تفعله شكله النثري وتنجز بدل الواقع النثري، الذي كانت منغمسة فيه، واقعاً قد حَسَّنه الفن وصار مقارباً للجمال. وفيما يخص طريقة التصوير، فإن الرواية بمعنى الكلمة، تفترض، شأنها في ذلك شأن الملحمة، رؤية كُلِّية للعالم وللحياة، تتجلّى مادتها ومضمونها بأشكالهما المتنوعة، بمناسبة حدث فردي، يشكِّل مركز المجموع. أما عن تفاصيل المعالجة والتصوُّر، فلابدَّ للشاعر من حرية تتعاظم بالقدر الذي تتناقص فيه قدرته على تجنّب إدماج نثر الحياة الواقعية في أوصافه، دون أن يتلافى هو نفسه الاستغراق في النثري واليومي». (1)

(1 Hegel, **Esthétique** quatrième volume, Flammarion, 1979

الفصل الخامس

عصر الرواية الذهبي : من الرومانسية إلى الواقعية

1 . بيانات المدرسة الواقعية

« أخيراً، **جاءت** الواقعية » . *

ديسمبر 1855 : العام نفسه للمعرض الكبير [للرسام الواقعي] كوربيه تحت عنوان **الواقعية** ، وعام قبل أن يؤسِّس ديرانتي مجلة **الواقعية** ، وعامين قبل ظهور مجموعة مقالات شامفلوري الصادرة تحت العنوان العام : **الواقعية** ، وقع فرنان دينوييه في مجلة **الفنان** ، التي يديرها آرسين هوساي، بياناً تحت عنوان « في الواقعية » . إنه الأوَّل من سلسلة من البيانات . لقد أعلن أن « الواقعية هي الوصف الحقيقي للأشياء » . ثم يقول في موضع آخر : « كما أن لفظة حقيقة تجعل الجميع متفقاً والجميع يحب هذه اللفظة ، حتى الكذَّابون ، لذا يجب الاعتراف بأن الواقعية ، دون أن تكون تمجيداً للدميم وللشر ، تملك حق تمثيل ما هو موجود وما نراه » . وصرَّح حينئذ : « إنني أطالب للرسم كما للأدب بالحق الذي للمرايا » . وأعلن وهو ما بين الجد والسخرية : « أخيراً **جاءت** الواقعية » .

الأصول والمرجعيات

هل الواقعية وافد جديد ، مدرسة أدبية جديدة؟ كان السؤال مطروحاً للنقاش في هذه السنوات الأولى من الامبراطورية الثانية ،** فلم يكن مصطلح « الواقعية » قد سبق

*) تذكر هذه العبارة في سخرية بعبارة متداولة : وأخيراً جاء قيصر... وتعني أن غزو قيصر لبلد الغال (فرنسا) كان بداية الحضارة وخروج فرنسا من الهمجية واتصالها بحضارة الرومان .

**) يطلق هذا الاسم على حكم نابليون الثالث في فرنسا (1852-1870) .

استخدامه، أو كان على الأقل حديثاً جداً بذلك المعنى. لقد انقضى زمن طويل منذ تلاشى الاستعمال المتولِّد عن السكولاستيكا (المدرسوية) القروسطية، الذي كان يشير في مواجهة الاسمانية [القائلة بأن لا وجود حقيقي للمفاهيم المجردة والكليات]، إلى الموقف الذي يرى أن الجواهر أو الكليات هي الحقيقية. وعلى العكس فإن الاستعمال العام السائد منذ عصر النهضة يقلب تطابق الواقع ـ المثال (وعاد مصطلح *réalisme* [الواقعية] ليرتبط من جديد بأصله الاشتقاقي *res*= الشيء، الواقعة) ويرى الواقع في اتجاه الأشياء التي تدركها الحواس، أي الأشياء المادية والملموسة. وترتبط «الواقعية» اليوم في اللغة الاعتيادية بـ «مادية»، وهو مصطلح بدوره بالغ الالتباس، ويعني [مصطلح «الواقعية»] على الأقل حساً راسخاً بالأشياء الموجودة والقواعد السائدة في مواجهة الحلم والاستيهام، وفي مواجهة الرومانسك أو أيضاً انعدام النضج، بل في مواجهة اللذة (والمفهوم الفرويدي «مبدأ الواقع» قريب من هذا الاستعمال). في أعوام 1850 لم يذهب تشعب المصطلح إلى هذا الحد؛ لكن الاتجاه الحديث كان يعبر فيه عن ذاته ظافراً: فقد امتد المصطلح إلى مجال الفنون التشكيلية والأدب.

ومن الملفت للنظر أن كتاب آرسين هوساي **تاريخ الرسم الفلمندي والهولندي**، الصادر في يناير 1846 قد لعب دوراً هاماً في هذا التطوُّر: بسبب الإحالة على الرسم، وخاصة على رسم كان معروفاً عنه القُرب من الملموس ومن الأشياء والحياة اليومية، والموضوعات البسيطة والشعبية؛ وأيضاً بسبب أن هوساي كان مسؤولاً عن مجلة **الفنان**، المجلة التي عرفت فيها لفظة «الواقعية» حياة جديدة ووجدت معناها الأدبي الراهن، المستعمل منذئذٍ. والحقُّ أنَّ «الطبيعية» كان بإمكانها أن تحل محلها، لأنها كانت مستخدمة منذ زمن طويل في مجال الرسم. لكن «الواقعية» أزاحتها لتدل على مدرسة ثم عموماً على نمط من الكتابة. ودلَّت «الطبيعية» من جهتها، على حركة لاحقة، هي الوريثة المباشرة للواقعية، واستمدَّت من هذه الأخيرة أهم سماتها، ولم تتميز عنها دائماً بوضوح كبير.

وفي الحقيقة، منذ أول شهادة على استخدام المصطلح جرى حصرها، وقد قالها فورتول سنة 1834 (فقد نعت رواية معاصرة له بأنها «مغالية في الواقعية [...] مستعارة من طريقة [فيكتور] هيجو»)، وعلى إثر استخدام مجلة ***La Revue des Deux Mondes*** [مجلة العالمين] لذلك المصطلح من سنة 1835 إلى 1837، فإن

لفظة « الواقعية » التي استعيرت اسماً لمدرسة ولاختيار استطيقي، قد انتشرت بالتدريج تحت أقلام النقاد والكتاب، لكنها ظلت تبدو لفترة طويلة لفظة مستحدثة كما يشهد على ذلك استمرار تمييزها بحرف طباعي مائل.* وكان الذين يكافحون تحت رايتها، من جانبهم، يبحثون، ويعثرون على أسلاف لهم مشهورين وموغلين في القدم، وعلى حلفاء، ومرجعيات، ورواد ـ مما يزيد المسألة غموضاً. فقد كانوا ينتسبون في فوضى إلى هوميروس ورابليه وبرانتوم، وصوريل وموليير وپاسكال وشال ولوساج، وإلى پريڤو وستيرن وڤولتير وديدرو، ومن بين المعاصرين لهم كانوا يوردون اسم بلزاك بالطبع، ولكن كذلك هيجو وغوتييه وموسيه وكارْ وميرجيه، وأيضاً [أوجين] سو وپول دي كوك. وضم شامفلوري في مقالاته، من بين شخصيات [الكتاب] الأجانب، ديكنز وغوغول وتورجنييف، وأثناء ذلك، تخوض المدرسة الواقعية معركتها في العالم الأدبي والفني المعاصرين لها، ويؤكِّد رسامون وكتاب ونقاد، مدعومين بمجلات سلف ذكرها مثل **الفنان والواقعية**، قناعاتهم في مواجهة كتاب وفنانين ونقاد آخرين، وجرائد ومجلات أخرى. يقول الواقعيون عن أنفسهم إنهم يمثِّلون الأدب الحيَّ، المجدِّد، ويزعمون أنهم حلُّوا محلَّ جحافل الكلاسيكيين المُتْعَبَة (والمبتذلة) والرومانسيين (الحالمين والمفرطين في مبالغاتهم). وكان الرومانسيون، الأقرب زمنياً، منطقياً أهدافاً متميِّزة. فلم يكونوا في نظر الواقعيين أقلَّ تصنُّعاً وانعدام صدق من الكلاسيكيين، بل على العكس من ذلك تماماً. لقد كانوا مفرطين في مبالغات « نزواتهم » وفي « إثاراتهم » السهلة، وفي « مثالياتهم » و« روحانيتهم » المجنونتين. وكما كتب آسيزا في مجلة **الواقعية** في يوليوز 1856 : « كانت غاية الأدب لدى الرومانسيين شيئاً خارقاً، أما الفن عندنا فهو شيء واقعي وموجود وقابل للإدراك، قابل للرؤية وللمس: إنه المحاكاة الأمينة للطبيعة». ويمسُّ إعلان دينْوَاييه بدقة أكبر النقاط الحسَّاسة في النقاش: العلاقة المتميِّزة مع التشكيلي ومع المَرْئِيِّ (« الرواية تصوير للأشياء... » « حَقُّ المرايا... » « حق التصوير... ») والمسألة التي كانت تناقش بحدة آنذاك عن العلاقة بين الواقعية والدمامة، والواقعية واللاأخلاقية (تمجيد الدميم والشرير »)؛ وأخيراً المطالبة بالحقيقة الفنية، المفترض وجودها في الواقعي الموضوعي أو الشيئي (« التصوير الحقيقي للأشياء »).

*) من المعلوم أنه من اللازم في الفرنسية (وفي اللغات الأوروبية) تمييز الكلمات الأجنبية والمستحدثة بأحرف طباعية مغايرة (أهمها الحرف المائل).

ونتصوَّر أن هذه الخصائص تنطبق قبل كلِّ شيء على الرواية. صحيح أن الواقعية تعني المسرح أيضاً. غير أنه منذ 1843 كان [الناقد الفرنسي هيپوليت] بابو قد عرَّف الطريقة الروائية الجديدة، وكان بابو خصماً مستبصراً للرواية، وهو لا يستخدم مصطلح «واقعية» بل مصطلح «رواية التحليل»، ويحيل على بلزاك وعلى شارل دي برنار «تلميذه»:

«بتعديد التفاصيل ينجح المحلِّلون في إعطاء فكرة عن المجموع. إنهم يلتقطون على الأشياء الخارجية والمادية انعكاسَ عواطف وطبائع شخصياتهم. وفي رأيهم أن وجوداً إنسانياً ليس متركِّزاً بأكمله في بؤرة الفكر. إنه يتألَّف من آلاف الذرات المتناثرة حوله؛ شكل وترتيب الأثاث، لون اللباس، خصوصيات المسكن، درجة النور الداخل من النافذة، وألف شيء صغير آخر دقيق يكشف أخلاق وغرائز فرد أو أسرة. ويصل المحلِّل المدقِّق بعبادة التفاصيل إلى الدرجة التي يبلغها تاجر الأثريات». [1]

مبادئ المدرسة الواقعية

كان شامفلوري أشد إيضاحاً. في إحالته عام 1854على «المغامر شال»* يجلو بعض السِّمات المكوِّنة للرواية الواقعية، والتي يمكن، حسب برنار واينبرغ،[2] تلخيصها كالآتي: ينبغي للرواية الاهتمام بملاحظات تفاصيل دقيقة، لا الاستسلام إلى «الإبداع» أو «الخيال»؛ وإذْ تقصر ذاتها على الواقع والحقيقة، فلا يمكن أن تكون إلاَّ صدقاً مطلقاً؛ وينبغي، في الوقت نفسه، أن يكون العالم المعاصر هو هدفها، وأنْ يقدِّم «تصويراً للطبائع» و«مشاهد من الحياة العادية»؛ ولأنَّ شخصية المؤلِّف تمنعه من الاقتصار على نسخ آلي وفوتوغرافي للواقع، فإن الانتقاء يصبح ضرورياً، وعلى الفنَّان أن يرتِّب ويوزِّع مادته ليجعل منها عملاً فنياً؛ وأخيراً، ينبغي أن يكون أسلوب الرواية ذا بساطة تامة.

1) Hippolyte Babou, **Revue de Paris**, 10 décembre 1843

*) روبير شال مغامر وأديب فرنسي عاش في القرن الثامن عشر.

2) Bemard Weinberg, **french realism : The critical reaction**, 1830-1870, the University of Chicago Libraries, 1973.

وشامفلوري نفسه، بعد عامين، يوضح في [جريدة] **الفيغارو** أن الروائي «الجاد» ويعني به الواقعي، هو «كائن لا شخصي» «لا يحكم ولا يدين ولا يصفح» إذ أنه «يعرض الوقائع». هذا الروائي يمنح لنفسه مسافة بالنسبة إلى شخصياته، وعليه إذن «أن يصبح موسوعياً على نحوٍ ما حتى لا يجهل شيئاً عن الاتجاهات العلمية والأخلاقية لعصره». مطلب اللاشخصية والحياد هذا نجده عند كزافييه أو بربيه.(1) وفي العام ذاته، يذهب ديرانتي في العدد الثاني من مجلة **الواقعية** أبعد من ذلك. إنه يلخص «لمن لا يفهمون أبداً» خلاصة العدد الأول [من المجلة]:

«... *لقد تقرَّر بوضوح شديد:*

أن الواقعية تحظر **التاريخي** في الرسم وفي الرواية وفي المسرح، حتى تخلو من الكذب، ولا يستعير الفنان ذكاءه من الآخرين؛

أن الواقعية لا تريد من الفنانين إلا دراسة عصرهم؛

وأن هذه الدراسة لعصرهم، تطالبهم فيها أن لا يُحرِّفوا شيئاً، وإنما أن يحافظوا لكلِّ شيء على حجمه الدقيق؛

وأفضل سبيل لعدم التيه في تلك الدراسة، هو التفكير دائماً في فكرة تمثيل الجانب ***الاجتماعي*** *للإنسان، الذي هو أوضح وأكثر قابلية للإدراك وأكثر تنوُّعاً، والتفكير في فكرة تصوير الأشياء التي تمسُّ حياة أكثر الناس، والتي تجري غالباً على صعيد الغرائز والرغبات والأهواء؛*

إن الواقعية بهذا تمنح للفنان هدفاً فلسفياً عملياً، نافعاً، لا هدفاً مسلياً، وبالتالي ترفع من قيمته؛

وهي في مطالبتها للفنان ***بالحقيقي*** *النافع، تطالبه خصوصاً بالإحساس والملاحظة الذكية التي ترى عبرةً وعاطفةً في أيِّ مشهد مهما كانت مرتبته، واطئة أو نبيلة تبعاً للمواضعات، والذي يستخلص هذه العبرة وهذه العاطفة من هذا المشهد عارفاً بكيفية تمثيله الشامل وربطه بالمجموع المجتمعي، بصورة يلزم معها مثلاً للاستنساخات على طريقة [الروائي والرسام الفرنسي] هنري مونييه، المنعزلة، المتشذِّرة أن تُنفى عن الفن وعن الواقعية رغم محاولة البعض ربطها بهما؛*

(1 **Xavier Aubruet, L'Artiste, novembre 1856.**

إن الجمهور كان حكماً حاسماً على قيمة ***العواطف*** *المدروسة في مؤلَّف ما، لأن جمهور الناس في تأثره بالرحمة والشقاء والغضب، إلخ... يكون مثله مثل الكاتب الذي يتوجَّه إلى ذلك الجمهور».*(1)

ويعود الفضل إلى هنري توليبه في الأعداد 2، 3، 5، 6 من مجلة الواقعية (ديسمبر 1856 - مايو1857) في العرض الأكثر اكتمالاً لجوهر المذهب. لقد تمَّ الانتقال سريعاً من التصريحات الاستفزازية تقريباً إلى نظرية متكاملة، تعالج على التوالي الشخصيات والوصف والفعل والأسلوب. وطبيعة الشخصية هي العنصر الأهم : فالأمر يتعلَّق برسم لا النمط، بل الفرد المالك لسماته النوعية المطابقة لوضعه الاجتماعي ولوسطه ؛ ولا يمكن الحديث عن النمط إلا بالقدر الذي تكون فيه تلك السمات ممثِّلة لطبقة [اجتماعية] ؛ إضافة إلى ذلك يجب أن تكون الشخصيات معاصرة ومنبثقة عن جميع الطبقات الاجتماعية. ولابد للوصف، كي يكون مقبولاً، أن يُميِّز الشخصية : المنظر الطبيعي والديكور وداخل البيت، والمظهر الجسدي، واللِّباس، كلُّ هذا ينبغي أن يُحيل بالتحديد على طبيعة الشخصية. وينبغي للحدث المسرود أن يكون خاضعاً لطبائع الشخصيات، إنه مرتبط بها ومشتق منها : فالبساطة إذن ملائمة. كذلك أخيراً ينبغي للأسلوب أن يكون بسيطاً وواضحاً؛ ويستهدف «اللفظة الحقيقية» لا الكناية والتلميح.

مع أنطونيو واتْريون، نصادف من جديد هذا الانشغال بـ«الوصف الصادق»، لكنه يطبِّق المبدأ على تهمة اللاأخلاقية التي كثيراً ما تلصق بالواقعية. ويقلب الانتقاد موجِّهاً إياه ضد من ينسبون أنفسهم إلى «مثل أعلى مزعوم للجمال» فما هو إلا «شيء مبتذل» «يفضي دائماً تقريباً إلى التصنُّع». ويلاحظ «أن هؤلاء الحرَّاس الهرميين للجمال الأصلي هم بالضبط أولئك الذين على أفواههم دائماً تذكير بالمعنى الأخلاقي». وعلى العكس من ذلك «فإن العادات المعاصرة لا تجذب إلا «الكتاب الذين يمتلكون حقاً حِسَّ الملاحظة والذين هم فنانُّون جادُّون» :

«لا يمكن لأدب من الآداب أن يتخلَّى عن الملاحظة كما أن أشعة الضوء لا يمكنها التخلِّي عن الألوان بين الفاتح والغامق وعن التقابل بين الألوان. والحال أن الملاحظة ليست شيئاً آخر غير العلم؛ إنها المحصول المكتسب من أبحاث حقبة

(1 Louis- Edmond Druanty, **Réalisme**, décembre 1856.

ما، قبيحها وجميلها، اعتقاداتها وإنكاراتها. لا يمكن إذن للأدب وللعلم أن يعيشا، أي أن يرتقيا، إلا بمقدار ما يعبّران بصورة عامة عن الحاجات والتطلّعات والعادات أيّاً كانت للعصر الذي تزعمان قيادته وتنويره. مهمة الروائي إذن هي أن يرسم الحياة كما هي». (1)

وفي عام 1863 طُرحت من جديد، مع [الروائي الفرنسي إرنست] فيدو، مسألة لاأخلاقية الواقعية، والتي تعرَّض لها في مقدمة [روايته] **بداية في الأوپرا**. كتب فيدو أن الجمهور المعاصر «مادي»، لم يعد يطالب منذ أمد بعيد بـ«التزويق»، بل بتصوير دقيق لما هو عليه [ذلك الجمهور]. لذا فإن الواقعية هي الشكل الوحيد للأدب في النصف الثاني من القرن [التاسع عشر]. إن رسم المجتمع «كما نراه»، والذي يتطلّب اختيارات، وترتيباً للمادة وتأويلاً، يتضمَّن ما هو مثالي كما يتضمن ما هو واقعي. فإن كانت الواقعية تمثِّل أخلاقاً منحلَّة، فلأنَّ المجتمع نفسه منحلٌّ. إن الرواية، بعيداً عن أن تكون مسؤولة عن انحلال المجتمع، تقتصر على وصفه، لذلك فإن تهمة اللاأخلاقية لا معنى لها.

2. الواقعية في مواجهة النقد

المدرسة الواقعية في موقع الاتهام

إن ذلك الاستدلال، كما قد نتصوَّر، لم يُسكت الخصوم. لقد ألحُّوا أولاً، كما فعل بابو على الادِّعاء العلمي للمدرسة والتحوُّل المشؤوم للروائي إلى «كيميائي» و«طبيب» النفوس. ويمكن التنويه بالفطنة المستبصرة لهذا الناقد الذي اسبق، في صفاء وعي، كلاً من [الناقد والمفكِّر الفرنسي هيبوليت] تين وزولا، مؤشراً تأشيراً سلبياً لكلِّ ما سيضفي عليه ذانك الكاتبان قيمةً:

«كان التحليل حتى الآن [قبل بلزاك] عملاً تنظمه موهبة مطبوعة؛ فصار علماً: من هنا جاء العيب. كلُّ علم يتكوَّن هو في حاجة إلى مجموع مصطلحات؛ فكانت للكيمياء الأخلاقية مصطلحاتها. لقد تمت معالجة العواطف والطبائع كما يعالج الأوكسجين والهيدروجين، وحلَّت تكنولوجية همجية، متحذلقة،

(1 Antonio Watripon, **Le présent**, août 1857.

غامضة محلَّ اللغة العادية. وكادت الكيمياء الأخلاقية تعطينا أكاسيد الحب وكبريتات الحقد، المطابقة لأوكسيدات الحديد وكبريتات الرصاص في الكيمياء [...] هذه المعالجات، التي كانت لها والحق يقال قيمة الجديد، اتَّجهت أكثر فأكثر إلى تحويل مكتب الكاتب إلى مختبر، وانفلتت رواية الطبائع من الأدب لتَلِجَ مجال العلوم الفيزيائية والطبيعية. وبعد أن كان كيميائياً، يجعل الروائي من نفسه طبيباً، إنه يجس نبض شخصياته، عوضاً أن يُفسِّر تحولات القلب الحميمة. استحالت العواطف أمراضاً، والطبائع تشنُّجات. إن العالم المادي الذي بدا أن العقل البشري قد سَمَا به إلى مقامه، استجاب بدوره وغزا العقل». (1)

وبدوره مارس إرنست بيرسو فطانته في مقال بمجلة **Les Débats** سنة 1860 عنوانه: «في تطبيق الطب على الأدب». فقد رأى أنَّ التحليل العلمي لا يتلاءم مع الفن. ولاحظ خصوصاً أن دراسة الحالات العيادية لن يؤدِّي سوى إلى إيثار الاستثنائي على العادي والمَرَضي على السليم.

الانتقاد الثاني، الذي كثيراً ما يُنطق به، هو تقزز الواقعيين المفترض من المثالي، ومحاولتهم مطابقة وصف الواقع مع الحقيقة. ذلك ما عبَّر عنه مثلاً باربي دور يڤيلي، فهو يرى أنَّ «الواقع معقَّد، إنه تشابك ينبغي التنقيب فيه لكشف التمازجات والأعماق». وناقد آخر يواجه بين الواقع وهو ظاهرة موضة والحقيقة المتصفة بالخلود. وأكثر أهمية من هذا ملاحظات بيلْوَى:

«كل شيء تقريباً في الفن متشكِّل من مواضعة. والخادع للبصر ذاته لا يخدع سوى الأعين التي تقبل بذلك الخداع. ومهما كان برنامج الواقعيين بسيطاً في الظاهر، فهم لا يستطيعون التقيد به. [...] إن المؤلِّف يأنف، كما أعتقد، من هذه التضحية المؤلمة [باللغة الشعبية]؛ غير أن عليه الخضوع لتلك التضحية، ومن ثم فهو لم يعد واقعياً؛ إنه يبحث عن تسوية، وحلٍّ وسط، وطريقة، إنه يصنع الفن، ويؤسفني أن أقول له ذلك». (2)

وجول لوڤالوا من جهته يبحث عبثاً عن «النفس الإنسانية» في هذا الحشد من الأشياء الملموسة التي يصفها الواقعيون. ويتطوَّر هذا الاعتراض إلى انتقاد ثالث هو

(1 H.Babou, op.cit.

(2 Auguste de Belloy, **L'artiste**, 1859.

الإخفاق في دراسة الإنسان (عكس الادّعاءات المتجدّدة للواقعيين) الناجم عن تمسكهم المقتصر على المظاهر الخارجية على حساب الدراسة السيكولوجية. إن الواقعيين، في نظر منتقديهم، ماديون سطحيون، لا يحسبون أيَّ حساب لحساسية الفنان وشخصيته. لنستمع إلى كلود دي ري:

« وفقاً للتسمية ذاتها التي عُرفوا بها والتي قبلوها، يبدو أنهم يستبعدون ليس فقط تدخّل الخيال، بل كذلك الذوق والتأمُّل والطبع. انسخوا الواقع، استنسخوه حرفياً، هذان هما الشرطان النهائيان للفن، وماعدا ذلك غلط كله؛ أي لا تحسُّوا ولا تتأمَّلوا ولا تفكّروا، اضغطوا قلبكم، اطفؤوا ذكاءكم، اخنقوا ذوقكم، اجعلوا من دماغكم عدسة تصوير، وسيكون كلُّ شيء على ما يرام ».(1)

ويكون فضح دناءة المدرسة الواقعية النمط الرابع من الاتهام، والذي كثيراً ما يكتسي التعبير عنه حدَّة كبيرة: يختار الواقعيون باستمتاع موضوعات مبتذلة، ويتلذذون بكلِّ ما هو منحطٌّ ودنيء وسوقي. وهكذا يخطؤون هدفهم باعتبارهم فنانين. فليس كلُّ شيء موضوعاً للأدب، بل الأمر بعيد عن ذلك تماماً. ذلك ما يُعبِّر عنه مثلاً بيتيل في اعتدال:

« ما يُشَكِّل غلط المدرسة الواقعية الحالية، هو أنها اتخذت مُسَلَّمة لها أنه يكفي أن يكون شيء ما حقيقياً حتى يصير صالحاً لأن يُرسم ويُرى؛ واختارت، لمَّا قصدت التوكيد بقوة على مبدأها، موضوعات فاقدة لكل ميزة سوى أنها حقيقة، وهكذا، وبتدرُّج طبيعي، صار حبُّ الواقع تمجيداً للقبيح. لقد نسي الواقعيون أن النسخة، إن كانت مطابقة، لا يمكن أن تكون أكثر أهمية من الأصل [. . .] وتحديداً فإنَّ صعوبة العثور فيما هو مطروح أمام أنظارنا على موضوعات مهمة هو ما دفع إلى إدخال ما سُمِّيَ بالمثالي في الفن والأدب ».(2)

غير أنه على العموم كانت ردود الفعل عنيفة. كانت وجهة نظر الواقعيين مرفوضة إجمالاً من خصومهم. فدناءة الموضوع مرتبطة في رأيهم بالمستوى الاجتماعي للشخصيات، وبابتذال الأوساط الاجتماعية الموصوفة وسوقية الأفعال. ويرى النقاد المتشبثون، حسب أقوالهم، بالجمال والمثل الأعلى، والإحساس بما هو رائع

1) Claude de Ris, **L'Artiste**, 27 juin 1858.

2) Peytel, **Gazette Littéraire**, 25 juin 1864.

ورهيف، أن الواقعيين يتمرَّغون في القذارة. وإذا صدَّقنا ج. ميرلي فإنه «لو استمعنا إلى أقوالهم [الواقعيين]، فلا توجد إلا عاهرات متنكِّرات قليلاً أو كثيراً؛ وجميع القلوب لا تخفق سوى للرذيلة؛ والمجتمع مكان وبيء تُدرِّن وقائعُهُ أقلامَهم».[1]
وكذلك يقول لويس دي كورمنان:

«اقرؤوا مؤلَّفاته، انظروا إلى أيَّة أوكار يدخل، وأيَّة بذاءات اجتماعية يجاور، وأيَّ حَمْأَة عواطف يثير - لصوص، عاهرات، ضمائر ملوثة، كائنات منحطَّة. وعوض أن يبذر بذوراً كريمة في قلب الإنسان، فهو يحرِّك أوضارها، ممسكاً في يده، لا المبضع الذي يسبر الجروح لسشفيها، بل المشرط الذي يتغلغل فيها ليعرضها، إنه يتجوَّل من مدرج [التشريح] إلى ركام الجثث».[2]

ونستطيع دون شك أن نرصد في ضروب الاشمئزاز هذه واحداً من أشكال التقدم الحاسم للمدرسة الواقعية: فقد صارت الطبقات الشعبية بشكل نهائي وتام موضوعات للرواية، وكذلك الأمر (على خُطى كتَّاب مثل ڤيكتور هيجو وأوجين سو أو أيضاً بلزاك) بالنسبة للطبقات المهمَّشة، والأوساط المشبوهة من لصوص وعاهرات وعيَّارين آخرين. وكان سابقوهم، أي التراث المدعو بالشطَّاري أو دانيال ديفو (رواية مول فلاندرز) قد أشاروا إلى الطريق بما قدموه من أمثلة. واحتذى الواقعيون حذوهم، لكنهم زادوا بأن تبنوا صراحة اختيار مثل هذه الموضوعات، وجعلوا منها أحد المعطيات الأساسية لالتزامهم. ومن ثمَّ تسمية «مدرسة القبح» التي ألصقها بهم خصومهم، والتي جعل منها ليون غوتييه في تقززه نوعاً من العبادة الشيطانية:

«الواقعي مأخوذ بالواقع القبيح، ويحيل الجميل قبيحاً ليجعله واقعياً. إنها ربما المرة الأولى التي نرى فيها جمهوراً من الناس يتحمَّس للقبيح، ويسعى ويحث الخطى ويطير بحثاً عنه، ويطلق صرخات الفرح حين يكتشفه، ويسجد أمامه ويعبده».[3]

النمط الخامس من النقد، وتلك نتيجة منطقية، يعالج الأسلوب. إذا كان بعض النقاد يعترفون بجهود الواقعيين لبلوغ الوضوح والبساطة في التعبير، بوصفهما رد فعل ضد «التصنُّع والحذلقة، والحساسية الزائفة، والمصطنع والمتكلِّف»، وضد «الثرثرة

1) G. Merlet, **Revue contemporaine**, 15 janvier 1859.

2) Louis de Cormenin, **Revue de Paris**, 19 mars 1854.

3) Léon Gautier, **Etudes Littéraires pour la défense de L'Eglise**, "M.Gustave Flaubert", Ve Poussielgue et fils, 1865.

والتشادق »، فإن آخرين ينتقدون « إهمال الأسلوب » لدى الواقعيين، فهم يسيؤون إلى اللغة وإلى اللياقة. ونقرأ مثلاً إن الواقعي « يزدري النحو واللغة البليغة »، إنه يكتفي بالوصف ويهمل مبادئ التركيب والمنظور والمجموع. ويولي أهمية مبالغاً فيها لتفاصيل تافهة، وهذا مصدر خطير للتشوُّش وانعدام التناسق. ولاحظ لاتاي أن « النقيصة الكبرى لهذه المدرسة [الواقعية] هي تضحيتها بالمجموع لفائدة التفصيل، ومن هنا تنتج عِلَّةٌ لِلْعَجْز ليست أقلَّ خطورة من عبادة مفرطة للشكل ».[1] وكذلك آرنو : « إنهم يتيهون في التفصيل، ويفلت منهم المجموع. لكن التفصيل واقعة خام لا صدى لها ولا مغزى إذا نحن توقَّفنا عن ربطها بمجموع يمنحها دلالتها الحقة ».[2]

تظل هذه المآخذ مع ذلك صغيرة إلى جانب المأخذ الأخير الذي نما متأخِّراً زمنياً، خصوصاً بعد صدور رواية **مدام بوڤاري** ومحاكمتها سنة 1857 : مأخذ اللاأخلاقية، وبدقة أكثر، محاباة الرذيلة. ويعلن پينار متحدثاً عن الأخلاق المسيحية : « إن هذه الأخلاق تشجب الأدب الواقعي لا لأنه يرسم أهواء الكراهية والانتقام والحب، فالعالم يعيش عليها وينبغي للأدب رسمها؛ بل حين يرسمها دون وازع، دون اعتدال ».[3] وعلى إثر مرافعة پينار ضد رواية فلوبير، التي نطق بها في مناخ النظام الخلقي والتسلطية المتعاظمة للأمبراطورية الثانية، جرى ربط تصوير « عالم الرذيلة » و« عالم العهارة » بالميل المنحرف إلى الشهواني والفضائحي وكشف ما يجب، إما عن حشمة أو نفاق، أن يظل مخبوءاً بعناية :

« هنا ؛ تفاصيل من حياتنا تجري خلف الخشبة؛ فأطلبُ من باب اللياقة أن يتركوها هناك، أن لا يقلبوا خلفية الحياة هذه ويقدموها للمشاهدة. هناك إغراءات طبيعية : فلتبق إغراءات؛هناك انجذابات مروعة، فلتظلَّ تلك الانجذابات انجذابات. ولننظر إلى عبورها كما ننظر إلى عبور العاصفة ».[4]

ورغم الدفاع عن الواقعيين، مثل دفاع سينار، محامي فلوبير الذي حاول البرهنة على أنَّ لاأخلاقية مُوَكِّله هي في العمق تلك الأخلاقية الصافية والشريفة التي ينتسب

1) Latay, **Revue des deux mondes**, 15 janvier 1859.

2) Arnould, **Revue nationale et étrangère**, 23 septembre, 1861

3) « مرافعة النيابة العامة ضد جوستاف فلوبير... » المنشورة في : Flaubert, Madame Bovary, Conard, 1910.

4) Ibid.

إليه الذين اتهموه، أو كذلك ضد حجج واتربون وفيدو السالفة الذكر التي تعترض على تلك الاتهامات مؤكِّدة أن اللاأخلاقية موجودة في واقع العصر لا في الأعمال الفنية التي ما هي إلا تمثيل أمين للواقع الاجتماعي والأخلاقي في تنوعه: لكن خصوم الواقعية يرون أن لا مجال للشك؛ فالمذهب [الواقعي] نفسه هو السيء في عمقه، ولأنه كذلك وجب رفضه دون ظروف التخفيف. إن الواقعية المتشبثة بالمواضيع الدنيئة، كما يرى منتقدوها، هي نفسها دنيئة حتماً: إنها انلاأخلاقية في صورة أدب.

عهد جديد للرواية

ما النتائج المستخلصة من هذا التبادل للأقوال والحجج واللعنات؟ قبل كلٍّ شيء إن إعلان روائيين لمبادئهم وقواعدهم الاستطيقية جعلهم يتشكَّلون **لأول مرة في مدرسة مستقلَّة**. كانوا يتكلمون باسم جماعتهم، وخاضوا تحت لواء الواقعية، في اتصال مع رسامين وكتاب مسرحيين، لكن باسمهم الخاص، ولممارستهم الخاصة، ولصالح رواية العصر الحديث، معركةَ ارتقت إلى مرتبة معركة أدبية. وفي عهد تطوُّر لا يُقهر للمبدأ الديمقراطي والنظام البرلماني على المستوى السياسي، وتوسُّع الإنتاج الصناعي بالجملة وهيمنة الرأسمال على المستوى الاقتصادي، وأخيراً ازدهار مذهب وضعي علموي على المستوى الإيديولوجي، أكَّدت الرواية ذاتها باعتبارها النوع المهيمن في عالم الأدب. صحيح أن كلَّ الروائيين لم يكونوا واقعيين وإن كانت الواقعية في كثير من مميِّزاتها تتخطَّى بكثير حدود المدرسة الواقعية. صحيح أن بعض الواقعيين الأكثر حضوراً مثل شامفلوري يرفضون المصطلح باعتباره «ملتبساً» و«عابراً». صحيح أن المنتقدين لم يضعوا سلاحهم: إنهم بوصفهم معارضين يردُّون الضربة بمثلها؛ وإنه لأمر ذو دلالة أن لا نزال نرى في عام 1862، كاتباً مثل فلوبير،مؤلِّف رواية **سالامبو** في رسالة طويلة، مليئة بالاحترام والعناد معاً، يلتمس من [الناقد] سانت بوف موافقة لا يمنحها هذا الأخير إلا بازدراء مع أنه كان، في زمانه، روائياً.*
صحيح أن الشعراء كانوا بدورهم عرضة لتهجمات مناصري النظام الخلقي والاحتشام البرجوازي (إن بودلير قد أُدين!**). صحيح أن الإمبراطورية الثانية توقَّفت فيها «انتصارات الديمقراطية»، وأن ردود فعل المحافظين العنيفة كانت تعبِّر عن نفسها بكل شدة وبلا مراعاة - وهي ترد على نزق الواقعيين وعدم احترامهم الاستفزازي. غير

*) كان سانت-بوف في شبابه قد كتب رواية **لذة** (1834).
**) إذا كان فلوبير قد برأت المحكمة ساحته فإنها ادانت بودلير وحكمت بحذف قصائد عديدة من ديوانه ومنعها من النشر.

أنه يظلّ أن الرواية تتحدث باسمها. ولا محاكمات تفتيش يمكن أن تسكتها، بل لم تعد تفكّر في ذلك مجرد التفكير.

وهكذا، وهذه هي الملاحظة الثانية، إن لم يستسلم خصوم الواقعية، واستمروا على شاكلة سابقيهم في العصور الكلاسيكية يشجبون كلّ محكي يبدو لهم ممجِّداً للّاأخلاقية والفحش، فإنهم لم يعودوا يعارضون النوع الروائي في حَدّ ذاته، إنهم يرفضون وينتقدون استطيقا هي، في رأيهم، منحرفة عن الصواب. وكان عليهم أحياناً، مثل المدعي العام پينار [في محاكمة فلوبير]، أن يعترفوا، رغماً عنهم، بالقيمة الأدبية لأولئك الذين يطالبون بإدانتهم.

الحقيقة أن النقاش قد تحوّل موقعه. فالواقعيون أنفسهم، مع أنهم كانوا واعين بالسير في طليعة الحركة الأدبية لعصرهم، لا يدّعون الدفاع عن نوع أدبي مُهَدَّد. إن الروائيين الواقعيين والنقاد المناهضين للواقعية كانوا، في مجمل الأمر، متفقين ضمنياً على اعتبار أن **المعركة من أجل مشروعية الرواية معركة متجاوزة**. فأوّل مدرسة للرواية تعلن عن نفسها، وأوّل نزاع مفتوح وعام حول الرواية كانا معاصرين لتخطّي الصراع العملي والنظري من أجل ذلك النوع. هذا يُفَسِّر ذلك: هنا الانتصار الأول، «الرسمي»، في تاريخه. لقد تجاوزت الرواية عصر الدفاع والإيضاحات. وطوى النسيان التحايلات والحذر والنفاق. بلغت سنّ رشدها فلا يمكنها إلا أن تستفيد من مواجهات تتعمّدها عن قصد، مهما كانت قسوة الضربات الموجّهة إليها. التحقت الرواية بالأدب «المعترف به»، والذي تنحو إلى التماهي به، وتحاول سلفاً أن تطوّعه لقانونها. لقد تحقّق هذا التطوُّر القاهر أثناء النصف الأوّل من القرن [التاسع عشر]. وسيتيح استجلاء لحظاته الرئيسية أن يُوضَع في موقعه الصحيح، والمركزي، المجدِّدَ العظيم للرواية الحديثة والمُنَظِّر الأساسي غير القابل للتصنيف: بلزاك.

3. ارتقاء قاهر : الرواية في النصف الأول من القرن التاسع عشر

انتصار الرواية

منذ ما قبل 1815 تكاثرت الشهادات التي تؤكّد تحوُّل «الأفكار» حول الرواية

وتطوُّر العقول. وترى مارغريت إيكْنَايان[1] أنه، وفي خطٍّ تصاعدي مستمر تزايدت من سنة 1800 إلى 1850 (مع انعطاف بعد سنة 1837)« حظوة» الرواية لدى الجمهور والنقاد، في تناغم مع اتساع مجالها وتأكيد جدّية موضوعاتها. ولاحظ شاتوبريان مسبقاً في عام1805 « النجاح الهائل للروايات»، وهو ما ينسبه للميل إلى « القراءات الخفيفة» التي تريح من « أقاويل الفلسفة». لكنه لا يُصنِّف روايتيه **رينيه** أو **أتالا** ضمن هذه القراءات الخفيفة. وبنجامان كونستان في مقدمته لرواية أدولف، المكتوبة عام1824، أي ثماني سنوات بعد نشر الرواية، يدفع الناس إلى فَهْم أن هذه « الحكاية الصغيرة» لم تعد تثير اهتمامه. لكن الجمهور كان له رأي مخالف، وذلك ما يعلمه كونستان جيِّداً إذ يُبَرِّر إعادة نشرها بدافع قطع الطريق على طبعات منحولة حافلة بالأغلاط. ومن جانب النقد يعلن دِيسُّو في جريدة **Les Débats** عام 1817: « إن كثرة الروايات الرديئة هي التي تسيئ إلى الجيِّدة».

لكن، ما هي الرواية الجيِّدة؟ لا ريب أنها قبل كلِّ شيء رواية ذات طموح، رواية « جادة». والحال أن فكرة أخذت في الانتشار والقبول أثناء عهد عودة الملكية [في فرنسا: 1814-1830] مفادها أنَّ الرواية انعكاس للمجتمع المعاصر، وأنها تعبير عنه. فهي لذلك جادة في الأساس:

« منذ أن مرَّت المشاهد الكبرى للعالم السياسي أمام أعيننا وشحذت اهتمامنا بقوة، هل يوجد شيء مبالغ في جديته بالنسبة لنا؟ لماذا لا يُلاحظ هذا الاتجاه العام للعقول في رواياتنا كما في سائر الأمور الأخرى؟ إذا كان عهد الترَّهات قد ولَّى، فلماذا لا تحمل مؤلَّفات موجَّهة أكثر من غيرها إلى أن تكون تعبيراً عن أخلاق العصر الذي كُتبت فيه، هذا الطابع نفسه؟ ».[2]

ومِن ثمَّ جاء نجاحها وحرمتها المتعاظمين:

«إن هذا النوع من المؤلَّفات قد أحدث لدينا ثورة حقيقية في الأدب؛ لم تعد قراءةً عبثية، ولا عملاً طائشاً، لقد اجتازت عتبة المدخل لتعبر إلى غرفة الاستقبال التي كانت قد نُفيت عنها زمناً طويلاً، وأكثر كتابنا شهرة لا يأنفون من أن يُكَرِّسوا

1) Marguerite Iknayan, **The idea of the novel in France : The critical reaction, 1815-1848**, Droz, Minard, 1961.

2) T. n. in **Archives philosophiques**, 1817.

لها لياليهم ومواهبهم» .[1]

ويتساءل شارل رنوار عام 1823 في **المجلة الموسوعية** عن أين توضع الرواية في التراتبية الأدبية. إنها مأوى للانتاجات السهلة الضعيفة والخطرة في الأغلب «لكن حين يستولي عبقري على الرواية، فإنه يسمو بها إلى أرفع مراتب الأدب، ويستخدمها لنشر حقائق نافعة، ومعارف مُتَقَرِّرة، وإفادات لم يكن كثير من القراء يبحثون عنها». وفي العام نفسه يلاحظ نوديه:

«إن الرواية، وهي التعبير عن هذه الحضارة الحديثة التي تلاءمت معها تلك الرواية باستمرار تبعاً لكل تحوُّلاتها، يبدو عليها أنها ستأخذ طابعاً جديداً ناتجاً عن الاتجاه الراهن للعقول نحو المسائل الهامة في المجتمع، ونحو الفحص عن المصالح والحقوق التي كانت الأجيال السابقة ترى أن لا جدال فيها وأنها مترسِّخة. فمن المحتم إذن أن يدخل في الرواية روح ملاحظة أشد صرامة وعمقاً من ذلك الذي لا يتعلّق إلا بالتفاصيل الفردية في السلوك والشِّيات العابرة في التقاليد. سيتشبع بدورس هذه الفلسفة التجريبية لحكمة بشرية خالصة تتزايد مصداقيتها عند الشعوب بالقدر الذي تبدأ فيه فلسفة الدين الدوغمائية بفقدان هيمنتها».[2]

إنَّ الأصل النظري لهذه الملاحظات كان موجوداً سلفاً عند [الكاتب والفيلسوف الفرنسي لويس دي] بونالد. في كتابه **متفرقات أدبية وسياسية وفلسفية**، يُرجع بونالد التصوُّر الكلّي للإنتاج الأدبي لدى أمة من الأمم إلى مؤسساتها السياسية والدينية. والحال أنه، تبعاً لهذا القول، تزدهر الرواية في مجتمع برجوازي، كما يشهد على ذلك الأنجليز، إنهم برجوازيون قد أنجزوا الإصلاح الديني، وتجار، ومتعلّقون بحياة الأسرة، ولديهم حكم ديمقراطي نيابي: لذا فهم يجيدون النوع [الروائي]. وهكذا فإن القولة المشهورة للمنظِّر الرجعي [بونالد]: «الأدب هو التعبير عن المجتمع»، قد استعيرت وتحوَّرت، وتكرَّرت بأشكال لا حصر لها، وأحياناً بأشكال تفضي إلى التشويه. إن نُودْيِيه وشاتوبريان وريمُوزا وڤِيلْمان وشالْ، وآخرون كذلك، يعتبرون، على إثره، أن الرواية «الحديثة»، «الخاصة»، «الشمالية»، «المسيحية»، «التاريخية»، هي الشكل الأدبي المتميِّز للمجتمع الفرنسي النابع من الثورة [ثورة

1) C. J. R. in **Les Lettres champenoises**, 1820

2) Charles Nodier, **La Quotidiènne**, 1823.

1789]. وتبدو هذه الفكرة غير قابلة للجدال في الخمس عشرة سنة لعهد رجوع الملكية. وكانت منذورة لتغذي، بعد بلزاك، المذهب الشائع للواقعية والطبيعية.

إن شهرة [وولتر] سْكُوتْ التي شغلت كلَّ عشرية 1820، تدعم وتؤكِّد هذا الحكم النظري. سكوت يعرف كيف يُسَلِّي، لكنه أكثر من ذلك «يعلِّم»، فهو أخلاقي عظيم. إن كان ڤيلمان يُثَمِّن «خياله»، فإن نوديه وهيجو يمتدحان ميزاته «الملحمية»، وآخرون اهتمامه بـ«الواقع»: إنه «مؤرِّخ» و«روائي» بالدرجة نفسها. لقد وجدت موجة **الرواية التاريخية** لتلك الحقبة في سكوت (وبشكل ثانوي في [الكاتب الإيطالي] مانْزُوني) أنموذجاً مُحْتفىً به. إنَّ وولتر سكوت جدَّد كل الأنواع، «الرواية والتاريخ والملحمة والمأساة والملهاة». بفضله «اتسعت مهمة الروائي باستمرار»؛ «وقام بثورة أكملت نوع الرواية». ما كان بلزاك ليرى رأياً غير هذا. صار الطريق إلى «الرواية الاجتماعية» مفتوحاً، عن طريق الاكتمال التاريخي لـ«رواية الأخلاق والعادات. وإذ يمتدح نيزار وولتر سكوت فإنَّه يمتدح الرواية كذلك:

«إن السِّير وولتر سكوت أوَّل من منح الذيوع لهذا النوع بإنجازه للروائع. كانت الرواية قبله توصف بأنها ***نوع دَعِيٌّ****، وربما كانت تأليفاتها السائبة والحدود التي حبست نفسها فيها تُبَرِّر ذلك اللقب. وهاهي اليوم قد ارتقت إلى مرتبة الأدب الرفيع الخالص، وصار لوولتر سكوت صيت رائع وراسخ، ليس، فيما أرى، من وزنٍ ولونٍ مخالفين لما عند الكتاب العظماء. كان لابد من أن يكون له مكان، طوعاً أو كرهاً، إن لم نرد نفي عبقريته المتنوِّعة والأصلية، باستثناء أولئك النقاد الذين لا يعترفون بموهبة مؤلِّف لا تتصنَّف مؤلَّفاته بسهولة في مقولة الأنواع النموذجية».* (1)

وكتبت [جريدة] **الفيغارو** سنة 1831: «إن لفظة رواية، التي طالما افترى عليها أخلاقيون بلهاء، توجد في عنوان أكثر من كتاب جدير بالتقدير، وهذه التسمية العابثة قد تكون ذريعة وإطاراً لفكرة فلسفية وقوية». وبشكل مازح، كتبت **مجلة باريس** سنة 1832: «منذ سنوات فقط، كان الشاب المتخرِّج من ثانوية يسارع إلى تأليف مأساة، إن لم يكن يحمل واحدة مكتوبة سلفاً [...] واليوم إذ ماتت المأساة، [...] بالرواية **يبدأ** كلُّ تلميذ في الثانوي، بل كم من عَالِمٍ [بكتابة] رواية **يختم**».

(1 Nisard, **Le Journal des débats**, 1828.

إن الانفجار الرومانسي لبدايات سنوات 1830 أشـرك ذيوع الرواية مع ذيوع « المدرسة » [الرومانسية] الجديدة. والمناوشات بين الكلاسيكيين والرومانسيين انطلاقاً من نهاية 1833 (وخصوصاً هجمات نيزار ضد « الأدب السهل ») وضعت بالطبع الرواية، مع القصة والدراما، في مركز النقاشات. ألم تصبح الرواية مسبقاً، تبعاً لأقوال هذا الناقد، « تجارة أصابها الانهاك »، تتميَّز ببهرجة رخيصة وبغياب مشين للحسِّ الأخلاقي؟ ويردُّ جول جانان بامتداحه [لرواية هيجو] **نوتردام دي پاريس** و[رواية ألفريد دي ڤينيي] **ستيلُّو** و[رواية بلزاك] **جلد التشگري**. يعترف نيزار بقيمة ميريميه وسانت ـ بوڤ؛ كذلك لم يهاجم كوشو في **مجلة العالمَيْن**، جورج ساند وڤكتور هيجو وسانت ـ بوڤ وڤينيي وموسيه وسوليي. أما سوڤيستر، وهو من أتباع [المفكِّر الاشتراكي] سان سيمون والمدافع عن « الرواية الاجتماعية »، فيرى في الرواية « وكلَّ يوم بوضوح متزايد » لا أقلَّ من كونها « الكتاب المُسَارِّي » بامتياز : « ستكون قد أدَّت واجبها إذا دفعت بأي سبيل كان نحو ما هو حقيقي ».[1] ويهاجم سولييه من جهته ازدراء النقاد ولا يتردَّد في أن يؤكِّد عام 1837 : « ليس لدينا امرؤ اشتهر بالأدب حديثاً ولم تكن الرواية في الأساس من ذلك ».[2] « الرواية هي اللقب الأدبي الأول لمشاهيرنا الفتيان ».[3] ويلاحظ فرنسيس وَي أنه في أواخر أعوام 1830 هذه « جميع الأنساق الأدبية القديمة قد انهارت [...] والمدارس القديمة ماتت [...] وانكسرت القواعد [...] لا صوت لأرسطو ولا تأثير لبوالو؛ [...] وتتشكَّل المبادئ الأدبية في استقلال هائل »، و« يوجد من المدارس بلا نظام بقدر ما يوجد من أفراد ».

إنه إذن عصر الرواية التي تتضاعف بيانات انتصارها. أوغيست باربييه، الذي يعترف بوجود تجاوزات، يرى أن لا أحد يجادل في قوة الرواية ووسائلها الرائعة في الإغراء وتأثيرها على الجماهير « إنها، في وقتنا هذا، أَذْيَعُ نوعٍ من المؤلَّفات وأكثرها شعبية ».[4] ويرى فيلا ريت شال أن « الرواية في مجموع أوروبا هي المهيمنة : في انجلترا وألمانيا وفرنسا؛ لقد قتلت الملحمة، والتهمت الفلسفة، وأنزلت المقالة الهجائية والجدالية عن عرشها ».[5] وبدأت، حينئذ، عام 1839، حملة طويلة ضد

1) Souvestre **Revue de Paris,** Octobre 1836.

2) Soulié, **La presse**, Juillet 1836.

3) Francis Wey, Id. novembre 1838.

4) Auguste Barbier, **Revue des Deux Mondes**, mai 1838

5) Philarète Chasle. **Le Journal des débats**, février, 1839.

الرواية المسلسلة [Roman-feuilleton] ميَّزتها مقالة سانت–بوف في **مجلة العالمَيْن** حول « الأدب الصناعي »، والتي تتجاوز هذه الطريقة الخاصة لتهاجم كلَّ النسق الذي ينتجها. وهكذا فإن هيمنة نزعة الاتجار والمال والبرجوازي في الأدب تؤشر في ضرب من المفارقة على انتصار الرواية من خلال تدنيها الصحفي. لأن الرواية المسلسلة ليست هي كل النوع الروائي. هل تكون [الرواية المسلسلة] أسرار باريس لأوجين سو هي الأنفاس الأخيرة لرواية رومانسية في طور الاحتضار، كما يزعم ذلك ليمايْراك عام 1844 ؟ [1] ويرد عليهم النقد بروايات **أوجيني غرانديه** (1833) [لبلزاك]، **ولـذة** (1834) [لسانت ـ بوف] **وكولومبا** (1840) [لميريميه]. وبمستطاع غو بينو أن يتنبَّأ: « أمَّا الرواية، هذا النوع الذي لم يكتسب إلا منذ قليل الجرأة على أن يتناول كل المواضيع، الرواية أمامها مسار لا يمكن تخمين حدوده ». [2] وسانت ـ بوف، من جهته، وأثناء الحديث عن جورج ساند، يستحضر في 1840 تلك « الروائع الخالصة في الرواية التي، حين يبلغ فيها النجاح تلك الدرجة، لا يمكن لأي نوع (وينبغي الإصرار على هذا) أن يتفوق عليها ». [3] ويلخص أوجين مارون الانطباع السائد: « حين تُهاجَم الرواية اليوم فإن الهجوم يستهدف الأعمال الروائية لا النوع ». [4] وحتى الأكاديمية الفرنسية ذاتها تنضوي إلى هذا الرأي بدورها حين قبلت لأوَّل مرة بين صفوفها كاتباً روائياً (فقد قُبِل ميريميه في الأكاديمية قبل ذلك لكن تحت صفة علم الآثار [لا الرواية]) وذلك في شخص أوكتاف فوييه ـ والحقيقة أن ذلك كان فقط عام 1862، في أوج المرحلة الواقعية!

غياب نظرية رومانسية للرواية في فرنسا

لكن هذا الظفر للرواية الذي لا جدال فيه بوصفه حدثاً سوسيولوجياً وأدبياً، لم يصاحبه ظفر نظري. وإذا اعتقدنا مع غَايْتُن بيكون أن الرومانسية « قد منحت الروايةَ شارات امتيازها الأدبي »، فإن الذيوع المتعاظم للنوع الروائي لم يتطابق أبداً مع انتصارات الحلقات الرومانسية. وينبغي انتظار المعركة الواقعية كي يتم هذا التطابق. إن حملات الرومانسيين كانت باسم الشعر والدراما (1830 : معركة هرناني*) إضافة

1) Limayrac, **La Revue des Deux Mondes**, janvier 1844.

2) Gobineau, **La Revue Nouvelle**, mai 1845.

3) Sainte-Beuve, **La Revue des Deux Mondes**, mars 1840

4) Eugène Maron, **La Revue Indépendante**, août 1846.

*) هرناني عنوان مسرحية لفيكتور هيجو كان عرضها الافتتاحي (25 فبراير 1830) قد تميز بمعركة حقيقية بين الكلاسيكيين والرومانسيين.

إلى أن الرومانسية لم تُكَوِّن لنفسها مذهباً خاصاً بخصوص الرواية، كما أنجزت ذلك مثلاً الرومانسية الألمانية الأولى التي في تنظيرها لولادة « الأدب » لم تفصل بين الشعر والدراما والرواية. فيدعو فريدريش شليجل في **رسالة حول الرواية**،* ومنذ 1800 ، إلى ولادة رواية « حَقَّة » تقدم أعمال جان پول ريشتر فكرة عنها : « مزيج (قائم على الدراما) من المحكي والقصيدة وأشكال أخرى » كذلك. وباعتبارها « فن الأرابيسك »، فهذه الرواية في اتباعها نسق ستيرن، أو [رواية **جاك**] **القدري** لديدرو أو **اعترافات** روسو، هي كما يراها شليجل وليدة « الخيال » الرائع والروح الشعرية والنقدية للسخرية الرومانسية.

كان نيرڤال، من بين الفرنسيين، الأقرب في أعماله إلى هذه الحدود النظرية. لكن الممارسة الرومانسية لم تنجب في فرنسا نظرية مُتَّسَقة للنوع الروائي. وفكر « مدرسة رومانسية » ذاتها قابلة للنقاش والنظر. إن عدد الطرائق هو بعدد المؤلِّفين. يقدم سانت - بوڤ روايته **لذة** بوصفها تجربة خاصة، « **إنها تحليل مَيْلٍ وهوى بل نقيصة** »، ومن ثم « نبرة » [ذلك التحليل] و« مظهره الواهن والمتبطِّل والجذَّاب والسري والخاص، الغامض والمتسِّل، والحالم حتى الرهافة، والرقيق حتى الرخاوة، اللذيذ في النهاية ». وما بين **أدولف** [رواية بنجامان كونستان] **ودومينيك** (1862) [رواية لأُوجين فرومنتان] لم تخلق الروايةُ الحميميةُ مدرسةً، بل لم تحاول ذلك. يُضاف إلى هذا أن جورج ساند تقدِّم، بمثابة تبريرات بَعْدية، تفسيرات عن ثيماتها ونضالاتها (وضع المرأة، الرواية الريفية أو الشعبية) وتدخل في جدال مع منتقديها. وكذلك تيوفيل غوتييه في مقدمته المستفيضة [لروايته] **الآنسة موپان** (1834)، حيث يهاجم على التوالي قناع الفضيلة عند نَمَّامي النقد، و« الصحفيين الأخلاقيين »، ثم ضد المنظِّرين السطحيين للأدب النافع والأنصار الآخرين للتقدم، ليدعو من جهته إلى الفن للفن بلا مبالاة متعمَّدة وصَلَف ظاهري مُسَلِّيَيْن في نهاية الأمر. لكن كلٌّ هذا لا يساوي نظرية.

أما الرواية التاريخية، فإن [ألفريد دي] ڤينيي هو الذي يطرح اللمحات الأكثر أهمية، في مقدمته لروايته [التاريخية] *Cinq-Mars*** (1826)، يلاحظ أهمية الاعتبارات التاريخية في فرنسا المعاصرة، ويعلن انتسابه إلى « حقيقة » مثالية وأخلاقية

*) انظر الملحق I في هذا الكتاب.

**) عنوان الرواية هو اسم نبيل من نبلاء القرن السابع عشر في فرسا كانت حياته موضوعاً للرواية.

أسمى من «الحقيقي» المنظور. ماذا يعني هذا؟ منذ السطور الأولى، يقابل الدراما والتاريخ «بالدين والفلسفة والشعر الخالص»، التي «يحق لها الذهاب أبعد من الحياة، وما وراء الأزمنة، إلى الأبدية». لذلك لا يخصِّص مكاناً متميِّزاً «لنسق التأليف التاريخي». وهو من جهة أخرى مقتنع «أن بذرة عظمة عمل أدبي هي في مجموع أفكار إنسان وعواطفه، لا في نوع أدبي يقوم لها مقام شكل، وأن الفاعلية النظرية لا جدوى منها»؛ فيتساءل: «ما الفائدة من نظرية تعلِّمنا علة افتتاننا؟»، فهو لا يرغب إذن في «الدفاع» عن «النوع» المسمى رواية. إن **تأملات حول الحقيقة والفن** (هذا هو العنوان الذي وضعه لمقدمته) تعاني من هذا الرفض المتعالي الذي يكشف عن حدود التزامه النظري. نراه يتأرجح بين طموح المؤرِّخ (تحليل المعطيات التاريخية كما يقوم بذلك مبحثٌ عالِمٌ) وبين المطالبة بفنٍّ صيغَ صياغةً مثالية يُكبِّر ويعظِّم الأحداث. فالواقع، بالنسبة لڤينيي، كئيب و«مخيِّب للأمل». غير أن:

«الفكر الإنساني لا يبدو مهتماً بالحقيقي إلا في الطابع العام لحقبة من الحقب؛ وما يهم بالخصوص، هو كتلة الوقائع والخطوات الكبرى للبشرية التي تجرف الأفراد؛ لكنه في عدم اكتراثه بالتفاصيل، لا يريدها واقعية بقدر ما يريدها جميلة أو بالأحرى عظيمة وكاملة».

ذلك ما يصوغه في بيت [من وزن عروضي] إسكندري رنَّان:

«التاريخ رواية مؤلِّفها هو الشعب».

ونلمس من هذا كم كان ڤينيي قريباً من بعض الحدوس الكبرى لسكوت وبلزاك. لكنه لم يتوصَّل إلى تصوُّر رابط عضوي بين الاهتمام بالحدث وضرورة الإعداد الفني: إنه يصل ما بينهما ويقابل أحدهما بالآخر، لكنه لا يُمَفْصِلهما؛ يطرح ضرورة رؤية شاملة، لكن ليعلن فوراً استحالتها، وأنَّها مخصوصة لله؛ إنه يُنَظِّر للشخصية النمطية بوصفها تجميعاً لـ«سمات» متناثرة «يكون اسم العلم فيها هو المتخيَّل»، لكنه يحرص على وضع الشخصيات التاريخية المعروفة في مقدِّمة المشهد؛ وأخيراً فإن الحقيقي بالنسبة له «ثانوي»، وإذا كان قد وضع تأصيلاً لـ«التخييل»، فإنه يظل في نظره «وهماً» يتضاءل أمام الشيء الوحيد الذي يهمه، «حقيقة ملاحظة الطبيعة الإنسانية، لا صدق الحدث». إن عظمة الإلهام، عند ڤينيي، لا يمكن أن تحجب مصاعبه في وضع اليد على الخصوصية النوعية للرواية التاريخية، وربما كان هذا وجهاً

آخر لعدم اكتراثه بمصير الرواية في حدٍّ ذاتها ـ إن لم يكن عدم اكتراث بالتاريخ ذاته. وهيجو، الذي لم يُنَظِّر بدوره للنوع الروائي، اعترف يوماً، على العكس من ذلك، بأنه قد أخطأ على جهة المبالغة حين أراد أن يجعل من رواياته ملاحم. ومهما يكن من أمر، يبدو أن ڤينيي قد حبس نفسه دون مشروعه، بسبب وعيه ذاته، غير المنفصل عن خيبة أمله. إنه يستشعر ما في الادعاء بحقيقة واحدية وذات نزعة شمولية من غلو، لكنه لا يرى جواباً إلا في غاية أخلاقية ذات غاية عامة. ربما كان من اللازم، لإبداع رواية العالم الحديث، لا النظر إلى «الحياة» كأنها «دراما كئيبة»، بل بالأحرى الإمساك بكلتا اليدين بالتناقضات الدرامية التي تشكّل تلك الحياة. ذلك ما أنجزه أشد معاصريه رؤيوية وثورية، في أعماله الروائية كما في أفكاره وتعليقاته التي خصَّ بها تلك الأعمال. فإذا كان التنظير بمعنى الكلمة ينقص الروايات البكر للرومانسية، فقد تحققت في بلزاك دون ريب العبقرية النقدية للرومانسية الروائية، في الحين نفسه الذي استبق فيه ودَشَّن التراث الواقعي الحديث، بالمقدار ذاته لذلك الاستباق. في ذلك يكون التفكير النظري لبلزاك، وقد حفزته حيويته مبدعاً، قد هيمن دون جدال على عصره.

الفصل السادس

بلزاك مُنَظِّراً للرواية

1. بلزاك منظِّر الرواية الكُلِّية

المؤلَّفات والمشروع

شرح بلزاك، بطريقة أفضل وأكثر توسُّعاً وتدقيقاً من معظم معاصريه، مشروعاته وأفكاره وأفضلياته الأدبية. وإذ يكتفي ستندال، عبر مقدماته الموجزة، ببضع جمل ساخرة (عن حشمة أو حذر؟) موجَّهة خصوصاً لحماية نفسه من قراءات سياسية ومغرضة، فإن بلزاك في مقدماته ورسائله ومقالاته في النقد الأدبي، ومن خلال تقديمات أو توطئات يوحي بها أو يمليها على أصدقائه، أخيراً وبالخصوص، في **مقدمته** عام 1842 **للكوميديا البشرية**، يعالج من زوايا متعدِّدة قضايا الرواية والإبداع الروائي: المرجعيات والنماذج، اختيارات المواضيع، مبادئ التأليف، معالجة الشخصيات، ترتيب المجموع والمشروع العام.

لكن الأمر يتعلَّق بأكثر من مجرَّد ملاحظات نقدية. يتخطَّى بلزاك غالباً مستوى تبرير ظرفي بسيط ليرقى إلى الانشغال النظري الجديد بـ«بويطيقا روائية» حقيقية. فقد كان مبدعاً مثابراً، ينقّح نصوصه ويعيد النظر فيها باستمرار، متأخراً دائماً عن مواعيد النشر، مراكماً المنجزات الباهرة في الكتابة. وكان يمتلك، إضافة إلى ذلك، وعياً واضحاً جداً عن جِدَّة محاولته، وأهميتها، وتأثيرها على المفهوم الذي كان سائداً آنذاك عن الرواية. صحيح أننا لو اعتبرنا نواياه، ونظراته الخاصة، وإعلاناته المذهبية، فلن تكون لدينا سوى فكرة ناقصة عن إسهام بلزاك روائياً الخليق بدراسة أخرى. غير أنه بالنسبة لتاريخ نظريات الرواية كما للتاريخ الأدبي على العموم، لعب بلزاك دوراً

ومارس تأثيراً ما كان ليحلم به روائي قبله. فالأعمال الروائية والمشروع والنجاح هي، بهذا المعنى، غير قابلة لفصل بعضها عن بعض.

«لما وضعت لعمل قد شرعت فيه منذ ثلاثة عشر عاماً، عنوان **الكوميديا البشرية**، فمن اللازم عرض فكرته، وسرد منشإه، وشرح خطته بإيجاز...» هكذا تبدأ **مقدمة** 1842. إن بلزاك يشير بنفسه إلى المقاربة الملائمة لمن يرغب في تتبع لا تطور العمل في مراحله المتتالية بل معنى وقيمة المشروع في مجموعه. من المناسب إذن أن نعتبر معه وعلى منواله المشروع في مرماه العام وفي جهده للوصول إلى الغاية، أي في اللحظة التي صار فيها التصوُّر النهائي ثابتاً: ليس فحسب لأن ذلك التصور قد بدأت تتضح معالمه منذ سنوات 1831-1834، وإنما، وبالخصوص، لأن ذلك التصوُّر يمنح معنى لكلِّ ما سلف، ويلقي الضوء على العمل الذي أنجزه الممارِس مثلما يثير التأمُّلات اللاحقة للمنظِّر.

الرواية باعتبارها «كوميديا بشرية»

في أكتوبر 1834، ضمن رسالة موجَّهة إلى مدام هانسكا، يعرض بلزاك، الذي كانت في حوزته سلفاً الفكرة «العبقرية» لعودة الشخصيات،* أنظومته في صفحة متينة التركيب والتلخيص:

«في عام 1838 أعتقد أن الأقسام الثلاثة لهذا العمل العملاق، إن لم تكن ناجزة، فهي على الأقل ستكون متراتبة، وسيمكن آنئذ الحكم على المجموع.

*ستقوم **دراسات العادات والأخلاق**** بتمثيل كلِّ الآثار الاجتماعية دون إغفال لوضعية من أوضاع الحياة، أو هيئة أو طبع رجل أو امرأة، أو طريقة للعيش، أو مهنة، أو منطقة اجتماعية، أو إقليم فرنسي، أو أي شيء من الطفولة والشيخوخة والكهولة والسياسة والعدل والحرب.*

وإذ تقرَّر هذا، فإن تاريخ القلب الإنساني المنسوج خيطاً فخيطاً، والتاريخ الاجتماعي المنجز بكل أجزائه، هذا هو الأساس. لن تكون وقائع متخيَّلة: سيكون ما يحدث في كلِّ مكان.

*) أي عودة ظهور شخصية روائية في رواية أو روايات لاحقة لتلك التي ظهرت فيها لأول مرة، وهي مرحلة أساسية في تكوين المتن الروائي البلزاكي الذي سماه «الكوميديا البشرية».

) **دراسات العادات والأخلاق، **دراسات فلسفية**، **دراسات تحليلية**، هي العناوين الكبرى التي تضم روايات بلزاك حسب توزيعها الذي خطط له. وسيأتي عنوان **الكوميديا البشرية** جامعاً لكل هذه العناوين التصنيفية.

*وآنئذ سيكون الأساس الثاني **دراسات فلسفية**، بعد الآثار ستأتي **الأسباب**. سأكون قد رسمت في **دراسات العادات والأخلاق** العواطف واشتغالها، الحياة وهيأتها. في **دراسات فلسفية**، سأقول **لماذا العواطف**، و**على أي أساس تقوم الحياة**؛ ما هي اللعبة، وما الشروط التي لا وجود للمجتمع ولا للإنسان خارجها؛ بعد تصفحه (المجتمع) من أجل وصفه، سأتصفحه للحكم عليه. وهكذا في **دراسات العادات والأخلاق** ستكون **فرديات** مُنمَّطة؛ وفي **دراسات فلسفية** ستكون **أنماط** متفرِّدة. وهكذا، في كل مكان سأكون قد منحت الحياة: للنمط بتفريده؛ وللفرد بتنميطه. وسأكون قد منحت الفكر للشذرة، وأكون قد منحت للفكر حياة الفرد.*

*ثم، بعد **الآثار والأسباب**، ستأتي **الدراسات التحليلية** التي تشتمل على **فيزيولوجية الزواج**،* لأنه بعد **الآثار والأسباب** ينبغي البحث عن **المبادئ**. إن **العادات والأخلاق** هي المشهد، **والأسباب** هي **الكواليس** **والآلات** [المسرحية]. **والمبادئ** هي **المؤلف** ...».*

وهكذا، فكلُّ شيء في مكانه، كلُّ شيء حاضر. لا روائي على الإطلاق كان قد أظهر مثل هذا الطموح إلى الشمولية وإعادة الخلق. يطمح بلزاك، لوحده، إلى خلق عالم ينافس العالم الحقيقي، ويطمح أن يكون ذلك عملاً أدبياً، منافساً لأسمى الأعمال الأدبية، ويجرؤ على عرض فلسفة وخصائص ومبادئ هذا العالم ـ العمل الأدبي! والرواية بذلك يجري تعريفها عنده بوصفها النوع التركيبي الحديث العظيم، سليل الأنواع النبيلة الماضية، والأكثر قوة ودقة ونقدية منها جميعاً. لا يحتاج هذا المشروع الجبار، كي ينهض بنفسه، إلى أيِّ جدال مع المنظِّرين المعترف بهم، ولا إلى أيِّ تبرير استطيقي تجاه أمثال أرسطو وبوالو في الماضي كما في الحاضر. واعتبر بلزاك مسبقاً في تلك الفترة أن سكوت بإيجاده للرواية التاريخية كان قد أمَّن تواصل طرائق وأنواع كانت حتى ذلك الحين منفصلة، وتُوكَل إليه، هو بلزاك، المهمة الأسمى **لتوحيد** المواد الناشئة عن وقوفه وجهاً لوجه مع **المجتمع**، لا لاستنساخها وإنما للتعبير عنها وتمجيدها، وتحويل ما كان في البدء حلماً إلى **مَعْلَمَة فنية**. وبهذا المعنى فإن الواقعية التي ينسب بلزاك نفسه إليها («لن تكون وقائع متخيَّلة: سيكون

*) من أوائل روايات بلزاك.

ما يحدث في كلّ مكان ») تتيح له القيام بطفرة تجاوز البويطيقات التقليدية، دون ادّعاء بالطفرة إلى ما يتجاوز الفن: الرواية هي **لوحدها** النوع الذي بإلغائه لتلك الأنواع يحققها جميعها. لا يتعلّق الأمر بتخطّي الأدب، بل بإعادة خلقه.

في الشكل المكثّف والتنبؤي للرسالة إلى مدام هانسكا، يظهر مشروع بلزاك هكذا في كلّ قوته، ولكن كذلك بتوتراته وتناقضاته. ما العلاقات بين المثالي والواقعي؟ أمن الممكن التسوية بين التنميط واحترام التفريد، بين دقة الملاحظة والإرادة الروحية المعيارية؟ كيف يمكن تخيُّل المواجهة بين المبدع المتوحِّد وتعدُّدية الظواهر الطبيعية؟ وما يماثل هذا من الأسئلة والقضايا. إن إعلان أكتوبر 1834 [في الرسالة إلى مدام هانسكا] يتوضّح ويتأكّد بواسطة **مقدمة** 1842 ،* التي تعيد استخدام خلاصة **التوطئتين** الاثنتين **لدراسات فلسفية ودراسات العادات والأخلاق** لديسمبر 1834 وأبريل 1835 ، والتي تعرض صورة ليست أقل طموحاً ولكنها أشد رهافة وأكثر بياناً لتمفصلات البرنامج النظري البلزاكي.

2 . «منافسة الأحوال المدنية»

وحدة التأليف

في « البدء »، حسب **المقدمة** ، كانت « صورة وهمية » متولِّدة عن انشغالات بلزاك الفلسفية، واهتمامه الشغوف بـ « الكتّاب الصوفيين الذين اهتموا بالعلوم في علاقاتها مع اللانهائي أمثال سويدنْبُورع وسان مارتان، إلخ، وبكتابات أعظم العباقرة في التاريخ الطبيعي أمثال ليبنتز وبيفون وشارل بوني، إلخ ». وكانت التأملات العلمية ـ الفلسفية تُستخدم باعتبارها ضمانة للمشروع الفلسفي ـ الأدبي. في البدء إذن، كانت الفكرة المستعارة من هؤلاء المفكرين، فكرة « وحدة التأليف ». الوحدة والتأليف، هذا ما سيكون المبدأ المؤسِّس **للكوميديا البشرية**: وحدة الطبيعة، تأليف العمل الأدبي، والعكس بالعكس.

لكن، يقول بلزاك، إذا كان المجتمع يشبه الطبيعة، وإذا كان يصنع من الإنسان

*) انظر الملحق III في هذا الكتاب.

أناساً مختلفين بمقدار «الأوساط التي يمتدُّ إليها فعله»، فإن دنيا المجتمع أشد تعقيداً وانفلاتاً عن كلِّ توقُّع بما لا يقاس من دنيا الطبيعة. «إن للوضع الاجتماعي مصادفات لا تبيحها الطبيعة لنفسها، لأنه الطبيعة إضافةً إلى المجتمع». العقل البشري هو ما يجعل الصراع الاجتماعي «أكثر تعقيداً بكثير». ويؤكِّد بلزاك على وجود خصوصية بشرية («في المجتمع لا تكون المرأة دائماً أنثى الذَّكر») ويذكِّر بأن «عادات وزيٍّ وأقوال ومسكن أمير أو صاحب بنك أو فنان أو برجوازي أو راهب أو فقير مختلفة تماماً عن بعضها البعض وتتغيَّر بحسب الحضارات». الثيمة العتيقة لتنوُّع الأوضاع تتلاقى مع التأملات حول الوحدة الأصلية للأنواع [الحيوانية] الحية وتنوُّعها اللاحق، تلك التأملات التي طرحها القرن الثامن عشر، والمستمرة في عصر بلزاك، كما تشهد على ذلك النقاشات الشهيرة بين كوڤييه وجُو فْروَا سانت هيلير [عالما الطبيعة والحيوان]. مع بلزاك فرض نموذج العلوم الطبيعية نفسه على تلك النظرية الروائية. ونعلم النجاح اللاحق للداروينية الأدبية، مع [الناقد الفرنسي فرديناند] برونتيير مثلاً، واستخدام زُولا لأعمال [عالم الفيزيولوجيا] كلود برنار. هذا الموضوع يتم تجديده وتدعيمه في **المقدمة** بهذه الفكرة الأساسية المتوارثة عن عصر الأنوار، والتي مفادها أن المعطيات الاجتماعية ـ النفسية تحدد أشكال السلوك والمواقع النسبية لـ«الفصائل الاجتماعية»، وبالتالي للأفراد الذين يشكِّلونها في إطار حضارة من الحضارات.

«إن الاختلافات بين جندي وعامل ومدير ومحام ومتبطِّل وعالم ورجل دولة وتاجر وبحار وشاعر وفقير وراهب، رغم كونها أعسر على الإدراك، هي بنفس أهمية الاختلافات التي تميِّز الذئب والأسد والحمار والغراب وسمك القرش وعجل البحر والخروف، إلخ. كانت وستكون في كلِّ وقت فصائل اجتماعية كما توجد فصائل حيوانية».

وقد جعل بلزاك من هذا التصوُّر القطب الآخر لقانون وحدة التأليف. وبذلك يوحي أن مجموعه الروائي ينبثق أساساً من أفكار فلسفية، سواء منها الروحانية أو الحتمية ـ وهما أمر واحد لأن هذه وتلك تفترضان، ضد الثنائية المثالية، وحدة المادة ـ الصادرة عن القرن الأسبق، أكثر من انبثاق ذلك المجموع عن التقنيات الروائية للقرن المذكور. ويستوحي أيضاً من «تاريخ العادات والأخلاق» الذي أرساه العصر

الكلاسيكي، لكنه يريده أكثر اكتمالاً وأكثر تعقيداً وإيضاحاً، مما أتاح له الانتقال إلى المعنى الجديد، الراهن لمصطلح **تاريخ**، وكذا إلى نمط من الكتابة الروائية متلازم الجِدَّة بدوره: كتابة **درامية**. ونصادف هنا من جديد البُعْد الأدبي في النقطة التي يُدَشِّن فيها التاريخ والرواية مصيرهما المشترك في القرن التاسع عشر. يتطلَّب التنوعُ غير الصدفوي للشخصيات، في فضاء مرجع نسقي (وحدة المجتمع)، معالجةً أقرب في آن واحد إلى الكتابة المسرحية والمقترب العلمي: صيغة سرد أكثر تركيباً وحركية وتخطيطاً. إن الواقعية البلزاكية تتشكَّل من تآلف خصائص كانت منفصلة قبلها، ومن طرائق كانت حتى ذلك الحين تُمارَس بصورة مستقلة ومنفردة. الفكرة البدئية و«صورة الوهم» الأولية [على حد تعبير بلزاك] تتيح إمكانية تمثيل أدبي يتغلَّب على أحادية أشكال السرد السابقة، ويضفي عليها طموحاً فلسفياً جديداً تماماً:

«لكن كيف نضفي الأهمية على الدراما ذات الثلاثة أو الأربعة آلاف شخصية التي يعرضها المجتمع؟ كيف نحظى في آن واحد بإعجاب الشاعر والفيلسوف وبإعجاب الجماهير التي تريد الشعر والفلسفة على شكل صور أخَّاذة؟ إنْ كنتُ تصوَّرت أهمية تاريخ القلب البشري هذا وشاعريته، فإني لم أكن أرى أيّ وسيلة للإنجاز؛ لأنه حتى عصرنا هذا، أشهر القصاصين قد استفرغوا موهبتهم في خلق شخصية نمطية أو اثنتين، وفي تصوير وجه واحد من الحياة. بهذه الفكرة قرأتُ أعمال وولتر سكوت».

إطراء وولتر سكوت

ها هو إذن الملهِم والأنموذج لهذا التجديد الروائي، وولتر سكوت الذي يخصه بلزاك بالتكريم مرة أخرى في **المقدمة**. إن سكوت بالنسبة لنا ليس مفكراً كبيراً ولا كاتباً كبيراً مثل بعض «سابقيه» الذين تذكرهم **المقدمة**. سرڤانتيس أو روسو أو غوته، لكنه يبدو لبلزاك منقطع النظير باعتباره خالقاً للشخصيات الروائية (وإليه تتوجه أوَّلاً العبارة الشهيرة [لبلزاك]: «منافسة الأحوال المدنية»). إن إطراءه يمتزج بإطراء الرواية وردِّ الاعتبار إليها. بفضل وولتر سكوت، صار بمقدور القارئ أن يعيد اكتشاف وتقدير الرواية الإغريقية، وأنشودة المآثر القروسطية، وقبل الرواية الأنجليزية، أحدَ المؤلِّفين المفضلين عند بلزاك، [الكاتب والروائي الفرنسي فرانسوا] رابليه. إن

طاقة سكوت الخلاَّقة، وحسَّه التاريخي بـ« اللون المحلي » ينيران، حسب بلزاك، المؤلفين الروائيين العظام في الماضي، البعيد أو القريب، كما أنهما يمهِّدان السبيل للمشروع البلزاكي :

« ارتقى وولتر سكوت [. . .] بالرواية إلى القيمة الفلسفية للتاريخ، أدب الرواية الذي كان على مَرِّ القرون يرصِّع بجواهر خالدة التاج الشعري للبلدان التي تزدهر فيها الآداب . كان ينفخ في ذلك من روح الأزمان القديمة، ويجمع فيه في آن معاً الدراما والحوار والصورة الشخصية والمشهد الطبيعي والوصف؛ كان يُدخل فيه العجائبي والحقيقي، هذين العنصرين من عناصر الملحمة، ويجعل الشعر يحاذي مألوفَ أشدَّ اللغات اتِّضاعاً » .

يستطيع بلزاك إذن، انطلاقاً من أعمال وولتر سكوت، أن يتصوَّر للرواية أعلى الطموحات وأن يجد الوسائل لإنجاز عمله « هو ذاته » . كانت الفكرة البلزاكية الشاملة « الأولى »، منذ حقبة رواية **الفتيان** (الشكل الأصلي [لرواية] **الشوان**)، حوالي 1824-1827، هي أن يخصِّص، على منوال سكوت، سلسلة من الروايات عن تاريخ فرنسا . ثم غيَّر فكرته وأسقط هذا البعد التاريخي على حاضر المجتمع الفرنسي، وطمح إلى أن يصبح مؤرخ العادات والأخلاق المعاصرة . وهكذا! قدَّم سكوت إلى بلزاك مفتاح « التنوع اللانهائي للطبيعة البشرية » حين فتح أمامه المنظور التاريخي الأوسع وكشف له عن مسرح الحاضر الأشدُّ تنوُّعاً . ومن هنا المهمة التي طرحها بلزاك على نفسه : « سيكون المجتمع الفرنسي هو المؤرِّخ، ولن أكون إلا السكرتير » . أقصى الكبرياء أو أقصى التواضع الذي يُمَهِّد لتحقيق المشروع المعلن عنه في مطلع **المقدمة**، « كتابة التاريخ الذي تناساه كثير من المؤرِّخين، تاريخ العادات والأخلاق » .

والحقيقة أن الطموح يتغلَّب على التواضع : إن « سكرتير » المجتمع ليس على الإطلاق ناسخاً قصير النظر وسلبياً . كان عليه أن يتدخل ؛ أن يحصي، ويجمع، وينتقي، ويركِّب أنماطاً عن طريق تجميع السِّمات (التأليف الأصغر للشخصيات يقابل التأليف للمجموع الروائي) . إليه تعود مهمة بعث عصره، وتقديم تمثيل مكثَّف، معقلن وحَيٍّ عنه، لقاء « كثير من الصبر والشجاعة » . وإليه يعود الفعل والإبداع، اللذان يجعلانه أكثر « حرية » وأعظم من أعظم سياسي . بعد سكوت، تريد الرواية حسب بلزاك أن تكون أمينة للواقع لا محاكية له، والمشروع الروائي لا يعلن

كونه جَرْداً دقيقاً إلا بالقدر الذي يعتبر فيه نفسه أيضاً كشفاً واستجلاء.

الرواية تدخل السياسة

ذلك ما يهمُّ بلزاك. بعد أن صحَّح عبارة «سكرتير المجتمع» بواسطة الإعلان عن فاعليته باعتباره سارداً يكاد يكون إلهياً، كان عليه باسم انشغالاته الفلسفية، أن يرفض الاكتفاء بما هو عليه وبما أن يريد أن يكونه بشكل ممتاز: ممارس «الاستنساخ الصارم» و«رسَّام متفاوت الأمانة متفاوت التوفيق وصبور وشجاع للأنماط البشرية»، «راوي مآسي الحياة الخاصة»، «عالم آثار الأثاث المجتمعي»، «مُحْصي المهن»، «مُدَوِّن الخير والشر». وإذا كان أكثر من قارئٍ اليومَ يتذوَّق بلزاك بوصفه «مكتشف» العالم الحديث، ومبتكر سيكولوجيا وسوسيولوجيا فعليتين للمجتمع الفرنسي في ذلك النصف الأوَّل من القرن التاسع عشر، فإن بلزاك لا يرضى بهذا! لا يريد أن يكون فحسب راوياً بل فيلسوفاً. إنه لا يعتبر نفسه ملاحظاً دقيقاً، بل مؤرِّخاً ذا نظرات واسعة. الكاتب الروائي، لدى بلزاك، يؤكِّد ذاته كاتبا دراميا، وأيضاً متخصِّصاً في العلوم الاجتماعية، وكذلك، وبالخصوص، مفكِّراً في السياسي. مهمة السياسي تكمل وتتوِّج وتؤكِّد عمل العالم وفن الكاتب. ليس الروائي فحسب (!) الشاعر الرؤيوي للحاضر، بل يريد أن يكون القائد الملهم للمستقبل. مع بلزاك تدخل الرواية بشكل رائع إلى السياسة.

«على الكاتب أن تكون له في الأخلاق والسياسة آراء ثابتة، وعليه أن يرى نفسه معلِّماً للناس؛ فالناس ليسوا في حاجة إلى أساتذة ليشكُّوا كما قال بونالد». هذه العبارة الجميلة، المستعارة من أحد المنظِّرين الكبار لليمين المضاد للثورة، ذلك الذي كان قد أكَّد، كما نتذكر، أن الآداب تعبير عن المجتمعات، تعرض [تلك العبارة] هذه الحاجة إلى الالتزام والمسؤولية، وهذه الحاجة أيضاً لمرجعية ثابتة تحفز روائي **الكوميديا البشرية**. إن بلزاك يجهر صراحة بأنه متحزِّب. إنه هو الذي يؤكِّد في مكان آخر [غير **المقدمة**] نسبية التاريخ وحتمية الأسباب المادية، والذي يرى أن «الروايات هي الحياة الخاصة للأمم»، لا يؤمن مطلقاً، كما يقول، بالتقدم الاجتماعي، ويؤمن بالاقتراع، ولكن باعتدال. وباختصار، فهو سياسياً إلى جانب المطلق! صحيح أنه يقال إنه من الأسهل، حتى في عهد مَلَكية يوليه [تحت حكم لويس فيليب الأول

1830-1848]، الانتساب إلى [مبادئ] النظام في المجتمع والحزب [الملكي] الشرعوي، والكتابة «على ضوء الحقيقتين الخالدتين : الدِّين والمَلَكية، ضرورتان تصرِّح بهما الأحداث المعاصرة»، فهذا أسهل من الانتساب إلى الثورة والجمهورية! وقد فضَّل ستندال، من جهته، الصمت والتنكُّر وخلط الأوراق (باستمتاع !) ؛ ولم يكتب على ضوء أيٍّ من ذينك المشعلين اللذين ينيران ليالي إبداع بلزاك وأحلامه في النجاح داخل المجتمع الراقي. لكن ستندال، في الحقيقة، مُتشبِّع هو أيضاً بالبعد التاريخي والسياسي الشامل للمجتمع المعاصر، كما تشهد على ذلك رواياته الكبرى، وكما يعترف بذلك بلزاك الناقد المتحمِّس [لرواية ستندال] **شرترية بارما** ويؤكِّد عليه. إزاء الكاتب المقنَّع [لرواية] **الأحمر والأسود، تاريخ 1830** [لستندال]، وإلى جانب جورج ساند، الشاهد العظيم الآخر على الحياة السياسية والاجتماعية لعصرها، فإن المبدع العاري **للكوميديا البشرية**، كما نحته [النحات أوغست] رودان، يعبِّر عن هذا الاتجاه الحاسم للرواية الفرنسية الناشئة بعد الثورة : أولوية السياسي، وحتى ضرورة التحزُّب، مهما كانت مواقف أو تفضيلات كلِّ روائي. إن بلزاك هنا، يؤكد بشكل أجهر وأوضح من جميع الآخرين، على ضرورة الواقعية الروائية، إحدى مكتسبات الثورة [الفرنسية]، معها وضدها، لا يهم !

مشروع «فلسفي»

صحيح أن لديه بواعث شخصية ليربط بين «المبادئ» و«الأسباب» و«المسببات»؛ أنه يدمج واحدة من الأفكار الأساسية التي كانت تثيره قبل تجلِّي مشروعه النهائي : «إذا كان الفكر أو الهوى الذي يشمل الفكر والعاطفة هو العنصر الاجتماعي، فهو أيضاً العنصر المخرِّب له. وفي هذا تماثل الحياةُ الاجتماعية الحياةَ البشرية». ولمَّا أضفى على الكاثوليكية والمَلَكية فضيلة «تلطيف الفعل الحيوي» (للفرد ضد نفسه) واجتماعياً فضيلة «تقديم نسق كامل لقمع رذائل» الإنسان المتحضِّر، فإن بلزاك يتبنى، بعكسها، هذه الحقيقة الحميمة الكبرى التي عانى تجربتها الممزِّقة حتى الإنهاك والموت: الفكر يقتل الحياة. ونتعرَّف على عبارات دراسة شال لسنة 1831، التي أوحى بها بلزاك نفسه، والمنشورة ثانياً في مقدمة [رواية] **جلد التشگري** : «بقدر ما يتحضَّر الإنسان فإنه ينتحر» إن الذكاء البشري، وهو يزداد حدة، يحمل الفوضى والخراب في الكائن الفردي كما في الكائن المجتمعي. الإرادة تُدَمِّر، والإبداع يقتل. هذه الثيمة البلزاكية بامتياز غير صالحة

عموماً لرواية عصره. لكنها باعتبارها محرِّكاً للنظرية التي كان بلزاك بصدد ضبطها، وباعتبارها مثالاً على التحديد البلزاكي المضاعف (إن مشروعاته المتتالية لا تتناقض بقدر ما أنها، بتراكبها، تتوسع وتتعمَّق باستمرار)، فإنها [أي الثيمة] تتيح فهماً أفضل للرابطة المنسوجة بين التأليف الدرامي والمطمح العلمي والمرمى التاريخي والاهتمام الفلسفي ـ السياسي لبلزاك.

3. التفصيل* والمجموع

المثل الأعلى الكاثوليكي وواقعية التفصيل

أن يضطر بلزاك بعد ذلك في **المقدمة** للدفاع عن نفسه ضد تهمة اللاأخلاقية، وهو لم يشرع بعد في مناقشة **استطيقية**، قد يبدو هذا الأمر مثيراً للسخرية، أو مضحكاً بصورة ملتبسة. والحقيقة أن الروائي كان لا يزال من الواجب عليه اتخاذ احتياطات ضد تهديدات النظام الأخلاقي. يستحضر بلزاك في دفاعه الرموز التي تتحلَّى بأسمى الفضائل المسيحية، ويرى أنها متوافرة جداً في أعماله الروائية، فضلاً عن كونها صارت حقيقية» بواسطة التفاصيل التي تتشكَّل منها صورها. طوبى للحلف المقدس بين الكاثوليكية والواقعية! ويوضح بلزاك أن الدين المسيحي الذي يستلهمه يكشف عن الخطيئة ويصفها، يقمعها ويحاربها، وإن ارتأى ذلك، فإنه يغفرها! يا له من زاد رائع، تزداد فعاليته بالقدر الذي تترك فيها الرواية للقوة المجدِّدة لتقريراتها [عن الواقع]! إنه [الدين المسيحي] يشكِّل نسقاً يتجاوز الأدب الروائي، نوعاً من المثيل الذي يحميه من نفسه ومن خصومه، يزينه ويطهره دون أن ينال منه بتاتاً. مع بلزاك، تصبح الكاثوليكية درعاً للرواية!

النسق الآخر للدفاع والتبرير، لا المفارق بل المحايث لنص بلزاك، يتشكل إذن من اللجوء إلى «الوقائع الثابتة» المستمدة من الحياة اليومية. **المقدمة** حول هذه النقطة أقلُّ إسهاباً من **التوطئة** التي كتبها فيليكس داڤان وأونوري دي بلزاك** **لدراسات العادات والأخلاق** (أبريل 1853). ذلك أن منظورها مغاير، ومألوفاً أكثر دون شك

*) التفصيل هنا مفرد تفاصيل أي الجزئيات المكوِّنة لمجموع.
**) التوطئة تحمل توقيع فيليكس داڤان لكنها في الحقيقة لبلزاك نصاً وروحاً.

لدى قراء **الكوميديا البشرية**. إن **التوطئة**، بعيداً عن أن تُمَفْصِل الدفاع عن **الواقعية** مع تأكيدات حول الأخلاقية ومع اهتمامها بإضفاء الطابع المثالي، فإنها تلح على «الثورة» الروائية التي أحدثها بلزاك. إن كاتب **التوطئة** يؤكِّد، في تناغم مع أقوال بودلير الثاقبة («اندهشت مرات عديدة من أن أعظم مجد لبلزاك كان هو الظهور بمظهر الملاحظ [للواقع]؛ لقد بدا لي دائماً أن ميزته الكبرى هي كونه رؤيوياً، ورؤيوياً متحمِّساً»): «هذا هو السر العظيم للسيد دي بلزاك: لا شيء ضئيل تحت قلمه، إنه يسمو بالمبتذلات الأشدّ اتضاعاً في موضوع من المواضيع ويضفي عليها الطابع الدرامي». هذا يعني أن واقعية التفصيل الدقيق التي تم رفعها إلى مستوى النسق [الشامل] وتمَّ امتداحها في **التوطئة لدراسات العادات والأخلاق** ليست في الحقيقة مرتبطة أساساً بإضفاء الطابع المثالي (ذي المنزع الأخلاقي) على الشخصيات، وأنها بلا ريب مدعومة شمولياً (وذاتياً) بالتأملات الرفيعة للصوفية المسيحية المتحالفة مع علم لافاتر أو غال،* لكنها، على الخصوص تحمل في ذاتها قدرتها على التخطِّي وعلى العظمة. وتتيح بقية التوطئة تعريفاً أفضل لهذه الخاصية الجوهرية. إنها، كما يقال لنا، ترتيب وتنضيد وتنظيم ملاحظات قصيرة تؤثر في القارئ وتخلق سحر النص البلزاكي، لأنها توطئ للدراما وتحرِّك الفعل:

«إن للسيد دي بلزاك حساً عميقاً جداً بالحياة الخاصة، يبلغ أغلب الأحيان حد التدقيق في التفصيل؛ إنه يعرف كيف يؤثِّر فيك ويهزك منذ البداية، فقط من خلال وصف ممشى، أو قاعة طعام، أو تأثيثاً. ولديه الكثير من الملاحظات السريعة حول العانسات، والعجائز، والفتيات الدميمات والمشوهات، والنسوة الذابلات المريضات، والعشيقات الضحايا والمخلصات، والعُزَّاب، والبخلاء. ونتساءل أين أمكنه، مع مسار خياله الجامح، أن يميز ويجمع كلَّ هذا [...] لمَّا يكد السيد دي بلزاك يصف داخل مطبخ، أو خلفية دكان، أو حجرة نوم، ولست أدري أيَّ شيء آخر؟ حتى يخلق الاهتمام، وتهتز الدراما، ويبدأ الفعل؛ من ترتيب هذه الأثاث، ومن تنظيم المنازل الخاصة هذه ومن وصفها الدقيق، ينبعث كشف لامع لطبيعة أولئك الذين يقطنونها، ولأهوائهم وانشغالاتهم المهيمنة، وباختصار لمجموع حياتهم. إن الألمان والأنجليز، الذين كانوا يجيدون هذا النوع، قد تخطَّاهم تماماً السيد دي بلزاك، الذي ليس له في فرنسا أستاذ ولا نظير».

*) لافاتر فيلسوف سويسري ابتدع «علم معرفة الإنسان اعتماداً على مظهره الجسدي الخارجي»، وغال طبيب ألماني ابتدع «علم معرفة الإنسان اعتماداً على شكل الجمجمة» وكلا هذين «العلمين» صارا الآن طي النسيان. وقد تبنى بلزاك، في حماس، بعضاً من نظريات ذينك «العالمين».

قوى نابذة، قوى جاذبة

إن واقعية التفصيل، مفهومةً بهذه الطريقة، هي حقاً في المنبع من الاهتمام بالحيوات الفاضلة والشقية. لكنها، بالخصوص، في أضأل تجلياتها، تكون في خدمة شغفٍ هو في الآن ذاته صدق الملاحظة - تصوير المجتمع «كما هو» - وحقيقة فلسفية - تفسير ما لـ «الفكر» من آثار تدميرية وفضح «رذائل الإنسان المتحضِّر». وبعبارة أخرى، فإن هذه الواقعية معاصرةٌ، على صعيد الإبداع الروائي، للمشروع البلزاكي الشامل. إنها تُكَوِّن وتُشكِّل المشروع ذاته. هذه الواقعية التركيبية تشتغل على كل المستويات. إن بلزاك المنظِّر، سواء تحدث عن الملاحظة أو الأفكار، يلجأ إلى الصور المتميِّزة ذاتها، صور اتحاد المركز، واتحاد الاتجاه، والكُلِّية. كتب في مقدمة **جلد التشكَري** (1831): «ينبـــغي للكاتب أن يكون على دراية بكل التأثيرات، وكلِّ الطبائع، وهو مجبر أن يتوافر في دخيلته على ما يشبه مرآة متحدة المركز حيث ينعكس العالم تبعاً لرغبته...» أو أيضاً في مطلع **التوطئة إلى دراسات في العادات والأخلاق** (1835) المذكورة آنفاً، حيث يستحضر هذا «المَرْكَز المُنير» الذي «تتوحد في اتجاهه» جميع أجزاء العمل [الروائي]. وفي موضع آخر (**توطئة إلى الدراسات الفلسفية**، 1834)، فإنه يشبهه بـ «*speculum mundi*» [مرآة العالم] ذات «أحجام هائلة». في حين أن ستندال يقترح صورة «المرآة الجائلة على طول الطريق»* الخطِّية والمتواضعة عن قصد، فإنَّه مع بلزاك، وعلى كل المستويات، تنتصر أو تسعى إلى الانتصار **وحدة التأليف**.

إذا كانت الأهواء تحرك دنيا المجتمع، فإن هذه الدنيا الأخرى التي هي المؤلَّفات الروائية تحركها الأهواء المرآوية الكبرى لكُلِّيةٍ متوحِّدة المركز ومُدبَّرة بحساب: إنها صورة معكوسة، متفائلة عن الطاقة البلزاكية، لصورة الانكماش المأساوي للجلد المسحور.** إذا كان التبدُّد النابذ للقوى الحيوية يُقلِّص مأساوياً حتى العدم الرأسمالَ الطاقي لبلزاك-رفائيل، فإن اتحاد المركز الجاذب لمجموع المؤلفات، وفي المؤلفات، لكل سلسلة [من الروايات]، لكل فصل (رواية)، لكل موضوع، لكل تفصيل يُؤَمِّن ديمومتها التامة والأسطورية، وينقذ الكاتب الروائي - لا من اللاأخلاقية طبعاً وأقل من ذلك من الابتذالية الواقعية، بل من الموت. إن النقاش الذي أثاره المنتقدون يتناول

*) هذا تعريف شهير للرواية عند ستندال، وقد زعم هذا الأخير أنه نقله عن كاتب سابق.

) تلميح إلى موضوع رواية بلزاك **جلد التشگري، حيث ينكمش الجلد المسحور كلما تحققت أمنية للبطل حتى الموت والاندثار. وسيرد اسم البطل رفائيل بعد قليل.

مسألة جوهرية، لكنها مطروحة بشكل سيء. والجواب عنها يوجد في موقع آخر، إذ أن بلزاك قد حوَّل ذلك الموقع. ما يهم ليس أن تكون أو لا تكون في خدمة الفضيلة، وإنما في خدمة قوة الحياة، وخدمة القوة الروائية الخالقة لعالم ولمعناه ولحركيته. ويقول بلزاك بشكل أعمق من [تيوفيل] غوتييه (ربما بنوع من التحايل إزاء نفسه وإزاء منتقديه) : ليس لفن الرواية من هدف سوى الرواية ذاتها، التي هي **تمثيل الحياة** « كما هي ». ويحاول الكاتب الروائي بذلك أن يردَّ على الآخرين بقدر ما يقدِّم جواباً إلى الدَّوار المُلِحّ لموته هو بذاته. هذا هو أيضاً مغزى الرواية كما يراها بلزاك، أسمى من الفن النافع، أو الفن المطبوع بالمثالية، أو الفن للفن.

ويَفْضُلُ عنصرٌ لإكمال النظرية الصريحة للرواية البلزاكية: إذا كانت خاصية الفن، كما يشرح ذلك بلزاك منذ مطلع سنوات 1830 ، هي « انتقاء أجزاء الطبيعة المتناثرة، وتفاصيل الحقيقة، ليجعل منها كلاً متجانساً، ونموذجاً تاماً »، وإذا كانت المسألة بالنسبة له أن يكون « وولتر سكوت إضافة إلى أن يكون معمارياً » (**توطئة إلى دراسات العادات والأخلاق**)، وإذا كان يطمح ليكون المفكِّر الملهم في الموضوعات الحديثة الكبرى، والمؤرِّخ الأعمق للمجتمع المعاصر - من التأليف التدقيقي للمجموع حتى التأليف الرؤيوي لأَضْأَل التفاصيل، فإنه كان من اللازم على بلزاك أن يشكِّل لنفسه علامة وسيطة، ومبدأً لتأليف الشخصيات : خلق **أنماط** كبرى.

4 . نظرية «النمط»

الدفاع عن «النمط»

هذا المصطلح، الذي كان قد ظهر مرات عديدة في **المقدمة**، واستخدمه بلزاك عن خبرة تامة في رسالة 1834 إلى مدام هانسكا، هو في الآن ذاته واحدة من الخصائص الكبرى في أعماله الروائية، وواحد من إسهاماته النظرية الجوهرية. إن بلزاك واعٍ تماماً بأهميته. كتب في مقدمة [رواية] **قضية غامضة** (1842) : « النمط [...] شخصية تلخِّص في ذاتها السِّمات المميِّزة لكلٍّ أولئك الذين يشبهونها قليلاً أو كثيراً، إنه نموذجهم في النوع. وهكذا ستجد نقط تلاقٍ بين هذا النمط والعديد من شخصيات العصر الحاضر؛ غير أنه لو كان واحداً من تلك الشخصيات، فسيكون ذلك إدانة للمؤلِّف، لأن ممثله لم يعد إبداعاً ». كان العديد من الكتاب، والمؤلِّفين المسرحيين

أو الروائيين، قبل بلزاك، قد جمعوا سمات دالة لنماذج امبريقية متفرِّقة ليخلقوا أنماطاً أدبية، تقوم بتركيب طبع، أو موقف، وتكشف بذلك مظهراً من مظاهر «الطبيعة البشرية». لكن بلزاك، كما يزعم، أنجز ما هو أفضل: لقد خلق، استجابة لتعقيد العالم الحديث، لا [شخصية] لوفلاس واحد، بل عديدين، لا هارباجون واحد، بل غرانديه، نوسينغن، غو بسيك. لا كلاريسا واحدة، بل بييريت لوران، أو رسول ميرويه، كونستانس بيروتو، لا غو سوز، أوجينيه غرانديه، مارغريت كلايس، پولين دي ڤيلنوي، مدام جول، مدام دي لاشانتري، ييف شاردون، الآنسة دي غرينيون، السيدة فيرمياني، آغات روجيه، رينيه دي موكوب،* إلخ. أخيراً، وخصوصاً، كان بلزاك أول من عرض نظرية النمط الكاملة، ونتائجها. تتطلّب تلك «الوفرة من الحيوات» «إطارات» و«أروقة» ومن ثم العمارة المعقَّدة **للكوميديا البشرية**، التي كان قد عرضها منذ 1834، وشرحها في **المقدمة**. إن الأنماط، بوجودها في نقطة تَمَفْصُل الملاحظة والتفكير المجرَّد، لا تعني إذن فقط سكونية الشخصيات، بل الحركة الكلية للأعمال الروائية، «لا البشر فحسب، بل أيضاً الأحداث الرئيسية للحياة». «هناك مواقف تحصل في جميع الحيوات، مراحل نمطية، وهذا واحد من أشكال الدِّقَّة التي حاولتُ بلوغها أكثر من أيِّ شيء آخر». تستمد الأنماط البلزاكية معناها من الحيِّز الذي يدور فيه نزاع أو دراما إنسانية ذات دلالة قوية في مجتمع معيَّن، وخلال مرحلة تاريخية ذات زمان معيَّن، مُفَصَّل. ويرد على أولئك الذين ينعتونه بالغلو، بأن هذه الأكاذيب، إن كانت هناك أكاذيب، هي في الآن نفسه حتمية وصائبة، إنها إضفاء صبغة مثالية ذات طابع أخلاقي واستطيقي، «احتجاج على تهمة اللاأخلاقية الموجَّهة للمؤلِّف»: «إن مهمة الفنان هي [...] خلق أنماط كبرى، والارتقاء بالجميل إلى الفكر».

ويرد بلزاك على تهمة تجميل وتزييف الواقع بأن يقابل هذه التهمة بتهمة أخرى موجهة إليه تناظرها - وهذا دفاع مشروع - والقائلة بأنه غير أمين للواقع إذ يصبغه بالسواد. ويبرِّر نفسه بالضرورة المُلحَّة التي تفرض عليه أن يبتكر بمناسبة حادثة «فظيعة» (والواقع أن هذا يصدق على كلِّ قصة تتضمن إمكانية تحوُّلها إلى قصة نمطية) شخصية تختلف عن النموذج الحقيقي، لكنها أكثر صدقاً، لأنها مؤلَّفة انطلاقاً من «كثير من شخصيات الزمن الحاضر». أنه يجتهد، كما يقول، في نقل

*) لوفلاس شخصية الغاوي في رواية **كلاريسا هارلو** لريتشاردسون، وهارباجون شخصية النبيل في مسرحية موليير التي تحمل العنوان ذاته، وكلاريسا هارلو بطلة ريتشاردسون في الرواية المذكورة، وباقي الشخصيات هي شخصيات بلزاكية من **الكوميديا البشرية**.

حادثة واقعية، لكنها غير محتملة، إلى «وسط حقيقي» (مقدمة [رواية] **قضية غامضة**). هذه الاستطيقا الكلاسيكية تماماً، التي تجعله «يُغيِّر الأمكنة» ويبدِّل «المصالح»، «مع الحفاظ على نقطة الانطلاق السياسية»، ترمي [أي الاستطيقا] «بتعبير أدبي إلى جعل المستحيل حقيقياً»، ويلاحظ في مقدمة [رواية] **متحف العاديات**:

«*صحيح أن الحياة الواقعية مغالية في الدرامية أو أنها في الأغلب ليست أدبية بالقدر الكافي. لن يكون الحقيقي في الأغلب مشاكلاً للحقيقة، كما أن الحقيقي في الأدب لن يكون الحقيقي في الطبيعة. وأولئك الذين يسمحون لأنفسهم بمثل تلك الملاحظات، لو كانوا منطقيين، لرغبوا أن يقتل الممثلون في المسرح بعضهم بعضاً حقاً*».

الرواية ليست هي الحياة! هناك مواضعات روائية، أو بعبارة أفضل، هناك مُشَاكَلة للحقيقة في الرواية! بالنسبة لبلزاك، وقبل فلوبير، لا يختلط «الواقع المكتوب» بالواقع المعيش. يرى، هو المترفِّع عن سطحية «الوقائع المعطاة واحدة فواحدة، في جفاف»، أن اللجوء إلى الوقائع أمر لازم، وإلاَّ فإن «الموضوع» «يولد ميتاً»، لكن «الوقائع الحقيقية» يجب أن تكون شديدة التكثيف:

«*يستعمل الأدب الطريقة التي يستخدمها الرسم، الذي إذا رغب في صنع صورة جميلة، يستعير يدي هذا الموديل، وقدم ذلك الآخر، صدر هذا، وكتفي ذاك. مهمة الرسام هي أن يمنح الحياة لتلك الأعضاء المنتقاة ويجعلها ممكنة الحدوث. لو استنسخ لك امرأة حقيقية لأشحت عنها بوجهك*».

وظيفة «النمط» الروائية

نصادف هنا من جديد الخرافة الأخلاقية عن كليومون أو زوكسيس،* العزيزة على ديدرو، منظِّر «الحكاية التاريخية». إن بلزاك، شأنه في ذلك شأن ديدرو، لا يحيد في هذا عن الاستطيقا الكلاسيكية. والواقعية «الحديثة» التي يجعل من نفسه بهذه السطور [الواردة أعلاه] مُنَظِّرها الأمين لا تقطع أيَّ صلة بإيديولوجيا التمثيل *représentation*: إنه يُعَمِّمها مُوَسِّعاً مبدأها المركزي المتمثل في «الطبيعة الجميلة»، لكن هذا التوسيع يفضي إلى تحوُّل حاسم، كان ديدرو قد اكتفى بالشروع فيه. إذا

*) يروى أن زوكسيس الرسام اليوناني قد طلب أن توضع أمامه خمس من أجمل فتيات مدينة كروتون ليؤلِّف منها لوحة **هيلانة في الحمَّام**.

كان تأليف النمط يتعلَّق بصَوْغٍ مثالي، وصنعة استطيقية، فليس ذلك مَوْضعياً، عن طريق الانتحال أو التمويه، بل بصورة كاملة، وعن طريق إشباع المؤشرات، يتشكَّل النمط؛ وأيضاً لا ترتسم فردية الشخصية من خلال عيب جسدي فيها (ندبة، تؤلول) أو على هامش تلك الشخصية، بل على العكس من ذلك، فالمجموع ذاته، الأمبريقي، ذي الطَّابع التعميمي، المتكتِّل، لخصائصها المكوِّنة هو الذي يجعل من الشخصية ـ النمط نموذجاً للتأليف الواقعي ؛ لا يتشكَّل الإيهام الواقعي، ومُشَاكِل الحقيقة الروائي « الأسطوري »، المفترض فيه أنه أكثر « حقيقة » من الحقيقي الذي انبثق عنه ـ لا يتشكَّل « ضد » البلاغة والشعر، مَصْدَرَي « الأوهام » بل تبعاً لصوغ مثالي رفيع، شعري، سواء في الفضيلة أو في الرذيلة. صحيح أن « الوقائع الحقيقية الصغيرة »* منتقاة أيضاً عند بلزاك، وغايتها هي، كما في **فن الشعر** لأرسطو، « المُحْتَمَل » أي صورة للضرورة مُخَفَّفة. لكنه محتمل مُدْرَجٌ في التاريخ، مرصود للدلالة بالنظر إلى ما يَحُدُّه (ذلك الإدراج ضمن التاريخ) كما بالنظر إلى ما يضفي عليه التعميم (صوغه المثالي)، وبالنظر كذلك إلى ما يربطه بمعارف ذات مطمح علمي (بالنسبة للكاتب)، أي (بالنسبة للشخصية) ما يربطها بأمكنة، وظروف، وأشخاص، وأحاسيس، وأفكار، وذكريات، ومشاريع، وباختصار، ما يربطها بمجموع منظَّم من تحديدات مكانية، وأشياء، وعلامات، ومعاني **تشكِّل عَالَماً** لكنها أيضاً قابلة، جميعها، لأن تنتسب إلى علوم موجودة أو سترى النور؛ وكتب بلزاك في **المقدمة** :

« إن كتابي له جغرافيته كما له أنسابه وأُسَره، أماكنه وأشياؤه، أشخاصه ووقائعه؛ كما أن له شعاريات نبالته، نبلاؤه وبرجوازيوه، حرَفيوه وفلاحوه، سياسيوه ومُتَأَنِّقوه، وجيشه، كلٌّ دنياه في الجملة ! ».

إذا صار هذا العالم قابلاً للقراءة عن طريق الشخصية النمطية، غير المنفصلة عن « مرحلة نمطية »، فلأن [تلك الشخصية النمطية] دون شك تهدف إلى الكشف عن ما هو أكثر من مشهد طبيعي أو وضعية، وأكثر من « تشريح » : الكشف عن حقيقة **اشتغال** النسق الاجتماعي عموماً كما عن سلوك « الأصناف » والطبقات، والفئات الفرعية، والأفراد، ولأن وظيفتها هي فيما وراء المواقف والظروف، وفيما وراء المجابهات والأزمات المعتادة في دنيا المجتمع، الكشف عن إواليات، وترابطات، وما يشبه « علم وظائف الأعضاء »؛ وباختصار لأن تلك الشخصية النمطية يتم عرضها باعتبارها بنية حَيَّة، معقَّدة ومتناقضة، لكنها ليست إطلاقاً لا عقلانية : إنها قابلة لفكٍّ

*) هذه عبارة لستندال كان يرددها باعتبارها تلخص منحاه في « خلق » الواقع والإيحاء به.

رمـوزها. إن النمط يصنع المـعنى، لأنه يلخص، ويعكس ويحـقق المـعنى. فـيـه تتـمفـصل، كـما رأينا، «وحدات التأليف»، المنتظمة تراتبيـاً، من الدنيا إلى العليا، وتنعقد أيضاً «أفقياً» المعطيات الدرامية للأعمال الروائية وأفكار المؤلِّف الفلسفية. إن النمط، وهو نقطة التقـاطع للإبداع الروائي، بهـذا كلّه يشكِّل النقطة المركزية في النظرية البلزاكية للرواية.

إنه ضامن لتماسك المشروع بأجمعه، لذلك لا بُدَّ له بقوته الإغرائية، أن يستوثق من موافقة القارئ. إن ميزته التمثيلية الرفيعة تجعل منه ضامن مُشَاكَلة الحقيقة: ليس فحسب ما يعتبره الجمهور حقيقياً، وما يستجيب لتوقعه، بل ما يعتبره الكاتب الروائي نموذجياً (وقابلاً للتفسير). وبتحديد أكثر، يطمح بلزاك بقدرته على الملاحظة والحدس الخارقة للعادة[1] أن يمثل هو ذاته الوعي المشترك، الجديد تاريخياً، لمجتمع ما بعد الثورة [الفرنسية]. لا نستعجل باتهام بلزاك بكبرياء شاذ أو بجنون العظمة. إنَّ أسطورةً هنا تقابلها أسطورة أخرى. عبقرية بلزاك حقاً، كما كان يستشعر ذلك، هي أنه **حَدَسَ** أساطير عصره. أما ستندال، معاصره، فالعالم الذي يصفه مستوحى من العالم الذي يعيش فيه، لكن الجمهور الذي كان يستهدفه هو جمهور 1880 أو 1935! وهذا جنون أعظم! وهو بذلك لا يبحث فعلاً عن الرضا بأساطير عصره الفاعلة، لكنه يلتمس بخصوص ذلك العصر وتلك الأساطير حكم العصور اللاحقة - حكم أكثر بعداً، وأكثر سخرية، وبهذا المعنى أكثر **صدقاً**! ادِّعاء مزدوج! إن واقعية هذا وذاك تعيش بداهة على هذه الانزياحات الهُذَائية لحسن الحظ.

5. النموذج أو النهاية؟

نصل إلى تأكيد وإلى مفارقة. التأكيد هو الوعي النظري الحاد لبلزاك، والتطابق بين ما عزم على تحقيقه وما حقَّقه بالفعل. توسيع الرواية، تعميق الواقعية، والمشاكلة الروائية للحقيقة المنغرسة في التاريخ الراهن. بلزاك على وعي بهذا كلّه، وبالثمن الشخصي الذي يجب تأديته من جهد مثابر ومستمر تستنفذ فيه قواه. إن لم يكن مطلقاً الوحيد الذي سار على هذا الطريق، فإنه هو الذي سار أبعد، حتى الإفراط، وهو

1) مقدمة الطبعة الأولى لرواية **جلد التشكري**، 1831.

الذي كان يمتلك الرؤية الأوضح. ولا تناقض بين هذا «الإفراط» وذلك الوعي النظري: لم يُثَوِّر بلزاك الرواية بالرغم من إفراطه الذي يتبناه وينتسب إليه، بل بسبب ذلك الإفراط وبفضله. الرواية، بعد بلزاك، لم تعد كما كانت. لقد اجتازت حاجزاً حاسماً لن يمكنها الرجوع عنه ببراءة. صار بلزاك المرجع المحتوم لكلِّ الروئيين بعده، بحيث يمكن اعتباره هوميروس جديد وأرسطو جديد للرواية الحديثة.

بلزاك قارئاً لستندال

المفارقة هي نتيجة هذا التأكيد. لقد صار من العسير اليوم التثمين الدقيق لإسهام بلزاك، وذلك بسبب أهميته ذاتها، وبسبب تأثيره، وكل ما أُنجز باسمه أو على منواله. ينبغي بالخصوص مقاومة انطباع القولبة أو حتى الجمود، الذي قد يولّده بالنظر إلى الماضي التكرارُ بلا قوة أو إبداع لإبداعاته القوية. لا شك أن بلزاك، على الصعيد النظري، قد وطَّد الشخصية الحديثة في الرواية، ورسمها بخطوط أكثر عمقاً وتركيزاً بما لا يقاس من كل سابقيه.

بلزاك هو الذي خلق ونَظَّر لتلك الشخصية النمطية التي نعرف حركاتها الاعتيادية وعاداتها الخاصة، وتفاصيلها الجسدية، وعاداتها الهَوَسية في اللباس، والحركات وحتى نبرات الكلام، ولكننا كذلك نعرف من الداخل، مراميها الصريحة أو الكتيمة، ودسائسها المدبَّرة من أمد طويل أو رغباتها الصَّاعقة. في مقاله المتحمِّس حول [رواية ستندال] **شارترية پارما**، الذي صدر عام 1840 في **المجلة الباريسية**، ومن بين أصناف الثناء الثاقب والأخوي، يوجِّه بلزاك نقده إلى ستندال حول شخصية من أكثر شخصيات الرواية جاذبية، شخصية الأب بلانيس. فيقول بلزاك إنه من جهته كان سيحذفه (باعتباره خورياً عجوزاً مولعاً بالتنجيم القضائي لا شيء ينتظر منه) ويعوِّضه بـ... «عبقرية المسيحية»* ذاتها! وبذلك كان من الممكن أن يصير فابريس [بطل رواية ستندال] **النمط** الكامل للشاب المعاصر، الذي استسلم لأهوائه فكبحته فضائل المسيحية السامية، وبطل رواية تاريخية على طريقة وولتر سكوت، **فابريس أو الإيطالي في القرن التاسع عشر**. هكذا يتخيَّل بلزاك شخصيةً بلزاكيةً انطلاقاً من استندال! لكن إطراءاته أكثر كشفاً عن تصوُّره للشخصية الروائية. إنه ليس معجباً

*) كتاب شاتوبريان الشهير الذي صدر سنة 1802. ويشير بلزاك هنا إلى نهاية الرواية حيث يتوب فابريس وينزوي في دير **شارترية پارما**.

بجينا [سانسڤرينا]، والتي يفضلها على كورين،[1] بل يرفع إلى الأوج الثوريَّ العاشقَ والشاعرَ الذي يمثله فيرَّانت پالا، المتفوِّق، كما قال، على شخصية ميشيل كريتيان [إحدى شخصيات بلزاك]. وبالمثل فإن موسكا يبدو له عبقرياً، لأن هذا الوزير هو ميترنيخ [الوزير ورجل السياسة النمساوي] دون أن يتماهى به أبداً، واختيار بلاط إيطالي خيالي صغير، بهذا القرب من كثير من البلاطات الإيطالية المعروفة، أتاح للكاتب بلوغ عظمة النمط. ويضع بلزاك نفسه من جديد موضع ستندال : «إن السيد بـيـل* مدفوعاً بالحماس، قد انطلق من تصوير بلاط صغير في إيطاليا وتصوير ديبلوماسي [من الديبلوماسيين]، قد انتهى إلى نمط الأمير ونمط الوزير الأول». ويضيف :

« هناك الحياة، وخصوصاً حياة البلاطات، لا مرسومة كاريكاتورياً كما حاول أن يفعل هوفمان، بل مرسومة بجدِّية ومكر. أخيراً يفسِّر لك هذا الكتاب بطريقة مثيرة للإعجاب كل ما عاناه [رجل الدولة الفرنسي] ريشليو بسبب بطانة لويس الثالث عشر. لو أن هذا الكتاب يتناول مصالح شاسعة مثل مصالح ديوان لويس الرابع عشر، أو ديوان [الوزير الأول البريطاني ويليام] پيت، أو ديوان نابليون [الأول]، أو ديوان روسيا، لكان مستحيلاً بسبب الإطالات والشروح التي كانت تستلزمها كلُّ هذه المصالح المحتجبة؛ في حين أنك تطَّلع جيِّداً على وضعية [دوقية] پارما، وتجعلك پارما تدرك، لو استبدلت الأسماء، دسائس أرقى البلاطات. هكذا كانت الأمور تحت حكم البابا بورجيا [في إيطاليا]، وفي بلاط [الإمبراطور الروماني] تيبريوس، وفي بلاط [ملك إسبانيا] فيليب الثاني، وينبغي أن تكون كذلك في بلاط بكين ! ».

وقد رأى لوكاش[2] جيداً أن تخيُّل بلاط صغير وهمي لكنه مشاكل للحقيقة في شمال إيطاليا، وتأليف شخصية مركزية ذات أهمية تاريخية متوسِّطة، وموضعتها في أماكن وحقبة شديدة التميُّز، كلُّ هذه الاختيارات تتيح تحديد موقعها تاريخياً بطريقة أفضل عند ملتقى نزاعات وأزمات لا تصفها الرواية فحسب بل تفسِّرها، إنها واقعية

1) [جينا سانسفرينا شخصية رئيسية في رواية ستندال] وكورين شخصية في رواية مدام دي ستال، كورين أو إيطاليا (1807).

*) هنري بيل هو الاسم الحقيقي لستندال.

2) Georg Lukacs, **Le Roman historique**, Payot, 1965.

موسَّعة إذن، تنطبق على ستندال كما على بلزاك، وجزئياً على ميريميه، وعلى جورج ساند في الأغلب، وكذا بالنسبة لهيجو في **البؤساء**، لأن هذه الواقعية، خلافاً [لألكسندر] ديماس، عرفت كيف تُبقي على الشخصيات التاريخية العظمى في الخلفية، في عتمة تصونها. وبواسطة التباين تبلغ مخلوقات مقدمة الصورة وجوداً أشد قوة وأكثر مشاكلة للحقيقة.

امتثالية جديدة ؟

تصبح تلك القوة أحياناً عند بلزاك صورة خارقة للواقع. إن أقوى شخصياته، مثل ڤوتران، تمتلك بالفعل قيمة أساطير حقيقية، وتتحوَّل الأنماط أحياناً إلى رموز مؤثِّرة - جوريو « مسيح الأبوة » [في رواية **الأب جوريو**]، بيروتو « شهيد » الأمانة التجارية، أو مدام دي مورسوف « تجسيد » المرأة الفاضلة... إنها قوة الإبداع! ومن هنا، كما قيل وكتب كثيراً، مناداة بلزاك، وهو على فراش الموت، على بيانشون [شخصية الطبيب في **الكوميديا البشرية**] ! ألم يكن بلزاك إذن يميِّز شخصياته عن الواقع ؟ هذا يعني الاستخفاف بالتصريحات الدائمة، التي يقابل فيها بين « الواقعي الأدبي » و« الواقعي المعيش »، وتناسي طموحه المعماري الذي يؤكده باستمرار. إنه يشيد كاتدرائية ! كان بلزاك يعلم أنه كاتب، ويرى نفسه أديباً روائياً فناناً. لكننا نرى كيف أن أتباعاً له أقلّ منه قوة وأدنى فطنة لم يتوصلوا إلا إلى التشبث ببعض مظاهر الواقعية البلزاكية، ناسين الأسطورة، والخيال، والكاتدرائية ليزعموا إنتاج « شريحة من الحياة » أو « تقريراً » محضاً. إن خطر الواقعية هو في تخثرها وتجمُّدها في شكل من الوضعية الأدبية، وتناسي أن الرواية الأشد واقعية هي بمعنى ما الأشد اعتباطية (كما رأى ذلك جيداً سيرڤانتيس وديدرو). إن في إفراط بلزاك، إلى جانب قوته التي لا تبارى في الكشف والانفتاح، قوةً على تغطية وتغييب جانب أساسي من الحقيقة الروائية. إن تأليف درامات بالغة القوة، منغرسة في عصرها، وإقامة شخصيات بكل صفاتها الواقعية، ومحاولة عرض الدلالة والحركة « الواقعيتين » للظواهر التاريخية والاجتماعية، وإنشاء عمل - جامع « يحتضن في الآن ذاته التاريخ ونقد المجتمع، تحليل أدواء ذلك المجتمع ومناقشة مبادئه » : جميع هذه اختيارات جديدة ومثيرة للحماس، وفتوح أدبية حاسمة ما بين 1830 و1850 . لكن الاقتصار بعده على هذه الدرامات، واعتبار النمط مقولة لا تقبل الجدال، والمستوى الوحيد الممكن لوصف الواقع، والزعم بالقدرة على كشف البنية ذاتها للواقع الاجتماعي - التاريخي، والنجاح في تحقيق

تجميع كلّي مستحيلٍ بداهةً، كلُّ ذلك يعني المخاطرة بالحيود عن كلٍّ بحث جديد، والامتناع عن استكشاف ظواهر أخرى ومستويات أخرى للمعنى، وربما الاعتقاد أن الإنسان من الممكن استكشافه أو أنه قد استكشف، وأنه من الممكن تماماً الإحاطة بتناقضاته، وأن العمل التاريخي قد اكتمل. إنه الظن أيضاً أن وجهة نظر الروائي الكلّي المعرفة هي الوحيدة الممكنة. الأمر بخلاف ذلك تماماً. لقد عانت الرواية البلزاكية من أنها نموذج كثيراً ما تمَّ اعتباره نهاية، وعانى بلزاك، وهو على هذا القدر من التجديد من أنه صار مصدراً لامتثالية جديدة. إنَّ مُنَظِّر مقدمة **الكوميديا البشرية** كان من الوعي بـ« الجهد المروع» الذي كان في انتظاره، وبـ« ضخامة التصميم» التي كان بصدد عرضه، لدرجةٍ جعلته لا يقبل مثل هذا الانغلاق. إن بلزاك مبدع عظيم ومنظِّر عظيم، لذلك لم ينته من خوض الصراع ضد ذاته.

الفصل السابع

يقينيات وشكوك الطبيعية

1. من الواقعية إلى الطبيعية*

مطامح الطبيعية

يشكِّل الأخَوان غونكور صلة الوصل بين البيانات الواقعية وجماعة الطبيعيين. وفي مقدمات رواياتهما، يشرح إدمون وجول [غونكور] ثم إدمون وحده [بعد وفاة جول] اختياراتهما ومواقفهما :

« *اليوم حيث تتوسَّع الرواية وتتعاظم، وتشرع في أن تكون الشكل العظيم الجدِّي، الشغوف، الحيَّ للدرس الأدبي والاستطلاع الاجتماعي، وتصبح بالتحليل والبحث السيكولوجي، التاريخَ الأخلاقي المعاصر؛ اليوم حيث فرضت الرواية على نفسها دراسات وواجبات العلم، صار بإمكانها المطالبة بما للعلم من حريات وإعفاءات* ».

إنَّ مؤلِّفي **الأخت فيلومين** (1861) و**جيرميني لاسيرتو** (1864) يعتبران نفسهما في وضح روائيي العالم الحديث، عن طريق انتقاء مواضيعهما ومنهج للعمل ملائم. « لأنَّنا نعيش في القرن التاسع عشر، في عصر الاقتراع العام والديمقراطية والليبرالية، فقد تساءلنا إن لم يكن لما يُسَمَّى بـ« الطبقات الدنيا نصيب في الرواية ». ويطمحان لصالح « هذا العالم تحت العالم » لإلغاء المحظور القديم. « تساءلنا إن كان لايزال

*) يؤشر مصطلح طبيعية (ناتوراليزم) إلى أربع مجالات دلالية : مجال علمي يرتبط بالعلوم الطبيعية ودراسة الطبيعة؛ ومجال فلسفي يرتبط بالآراء المادية التي تؤمن بقوانين الطبيعة وترفض الغيبيات؛ ومجال الفنون الجميلة حيث يدل على تصوير مظاهر الخصب والثراء المادي والحياة المادية والطبيعية؛ ومجال أدبي حيث كانت الطبيعية مقاربة في دلالتها من الواقعية. وكل هذه الروافد الدلالية ساهمت، بقدر أو بآخر، في بناء نظرية الطبيعية في الرواية.

يوجد، بالنسبة للكاتب والقارئ في سنوات المساواة هذه حيث نحيا، طبقات غير جديرة، وتعاسات مفرطة في الدناءة، ومآسٍ مفرطة في قلَّة التهذيب، وكوارث ذات رعب مفرط في انعدام النبالة». أما الطريقة فهي التحقيق، لكنه التحقيق العلمي («مصحة الحب») والجاد. ويجهران بإزدراء تام لـ«الكتابات الصغيرة الوقحة، ومذكرات المومسات، واعترافات المخدع، والقذارات الشبقية، والفضيحة التي تكشف عن عريها على واجهات المكتبات»، ويوضح إدمون سنة 1879 في مقدِّمة [رواية] **الإخوان زمجانو**، منهجهما: «تخزين هائل للملاحظات»، «نقاط لا حصر لها مُدوَّنة عن طريق مشاهدات عيانية»، «تكديس **وثائق بشرية** شبيهة بتلال دفاتر الجيب التي تشكِّل، حين موت رسَّام، كلَّ الرسوم التخطيطية التي رسمها في حياته». ثم يعلِّق: «لنجهر بذلك، الوثائق البشرية هي وحدها التي تصنع الكتب الجيِّدة: الكتب حيث تكون البشرية الحقيقية راسية على قدميها».

إن [إميل] زولا الذي كان قد نشر لتوه [رواية] **تيريز راكان** (1867)، يعرض في مقدمة هذه الرواية توضيحات مماثلة، لن يتخلَّى عنها فيما بعد. وبعد ذلك في [رواية] **الخمَّارة** (1877)، التي عرفت نجاحاً تجارياً كبيراً، بسببه انطلق النقاش العام حول «الطبيعية»، استمر في تأكيد طموحه أن يكون مصدراً صادقاً عن الطبقات الشعبية، فكتب: «إنها كتاب صادق، الرواية الأولى عن الشعب التي لا تكذب ولها نكهة الشعب». إضافة إلى ذلك، وطوال مساره الروائي، قارن زولا نفسه إما بالطبيب في مُدَرَّج الدرس أو بالجرَّاح الذي يشرِّح الجثث، أو بعالم الطبيعة الذي يبحث في الوراثة، أو بالمؤرِّخ الذي يُنشئ لوحة عن حقبة تاريخية، أو أيضاً بعالم اللغة الذي يجمع أمثلة [لسانية] من لغة الشعب.

حين صدور **الإخوان زمجانو** في 1879، وفي الوقت الذي تأسست فيه جماعة ميدَان،* فإن إدمون [غونكور]، الذي يعود في المقدمة إلى حصيلة عمله مع جول، المتوفى في 1870، يشرع في تحوُّل حاسم: «المعركة الكبرى التي ستكون حاسمة في انتصار الواقعية، والطبيعية، و**الدراسة على الطبيعة** في الأدب، لن يجري على الأرضية التي اختارها المؤلِّفون [مؤلِّفا **جيرمني لاسيرتو** ومؤلِّف **الخمَّارة**]». إن «الكاتب الموهوب» الذي سيستأنف «التحليل القاسي» للواقعيين، سيستخدمه في

*) ميدان قرية صغيرة قريبة من باريس وبها كانت ڤيلا زولا التي يجتمع فيها الكتاب المنتسبون إلى المدرسة الطبيعية، وبها سميت الجماعة.

« تصوير رجال ونساء المجتمع الراقي، في أوساط التهذيب والامتياز » - ويؤكِّد [إدمون] أنه في ذلك اليوم « سيتم قتل الكلاسيكية وذَنْبُها ».

الكتابة « الفنية »

إذا كان إدمون يحيد عن المواضيع الوضيعة والشعبية، فإنه يؤكِّد أنَّ ذلك ليس بسبب النفور من منهج التوثيق الدقيق، المتعمِّق، الصبور، الذي كان قد اختص به هو وأخوه. إن هذه المهمة، التي هي سلفاً عسيرة لمَّا يتعلَّق الأمر بـ « كائنات بسيطة » قريبة من الطبيعة ومن التوحُّش، تصبح بالغة الصعوبة لمَّا يتعلَّق الأمر بـ « الباريسي أو الباريسية من المجتمع الراقي، ذينك المفرطين في التحضُّر، واللذين تتشكَّل أصالتهما الواضحة من شيات ومن ألوان معتدلة، ومن هذه التفاهات التي يتعذَّر الإمساك بها، والتي تشبه التفاهات الأنيقة والمحايدة التي بها يتشكل طابع الزينة المتميِّزة لامرأة ». لابد من « سنين لاكتشافها ومعرفتها والتمكُّن منها، لكن نجاح الواقعية يكمن هناك، لا في « **أوباش** الأدب » الذين استنفذهم السابقون. والواقع أن الأخوين غونكور قد مارسا دائماً، وبفعالية كبرى في **اليوميات** [الضخمة] التي كتباها، نمطاً من الكتابة المتصنعة، ذات الأناقات المتكلفة والمرهفة، إلى حد « التعفُّن » أحياناً: إنها « الكتابة الفنية » التي يعطي إدمون تعريفاً لها في مقدمة **الإخوان زمجانو** السالفة الذكر. هذه الكتابة، من الواضح أنها تحلم بموضوع في مستواها: أكثر تميُّزاً وأشد « تجوهراً »:

« رواية الأناقة الواقعيةُ هذه، كان طموحنا أنا وأخي هو أن نكتبها. إن الواقعية، إذا استعملنا هذه اللفظة البليدة واللفظة الشعار، ليست مهمتها الوحيدة بالفعل وصف ما هو وضيع، ومُقَزِّز ومُنتن؛ لقد جاءت [الواقعية] إلى الوجود كذلك لتحدِّد، في الكتابة ***الفنية****، ما هو رفيع، وجميل، وزكيُّ الرائحة، وأيضاً لعرض مظاهر وأوجه الكائنات المرهفة والأشياء الثرية؛ لكن بدراسة مثابرة وصارمة غير تقليدية ولا خيالية للجمال، دراسة مشابهة لتلك التي أنجزتها المدرسة الجديدة في هذه السنوات الأخيرة في مجال القبح ».*

إن « واقعية الأناقة » لإدمون دي غونكور تمهد لانزياحات أخرى وتبدو كما لو كانت منفى داخلياً في طبيعية هيَّأ لها الأخوان، ثم، في شخص إدمون، قَارَبَاها وصَاحَبَاها. ويبدو الأخوان بهذا بمثابة كاشفين ثمينين عن التناقضات الكامنة في الروائيين الطبيعيين: كيف التوفيق بين تصوير المبتذل، والسوقي، والمادي والوضيع،

والادِّعاء بخلق عمل فني، واستخراج جمال العالم المعاصر، كما يجدر بفنانين مُتَطَلِّبين ومُلْهَمين؟ إن [شخصية] الناقد شاسانيول في [رواية] **مانيت سالمون** (1867)، التي يستحضر فيها الأخوان غونكور دنيا الرسَّامين، كانت قد أشارت سلفاً إلى الاتجاه الذي ينبغي اتباعه رغم صعوبته :

« *أتعتقد أن الجمال ليس مُتَاحاً إلاَّ لحقبة أو لشعب؟ لكن جميع الحقب تتضمَّن جمالاً، جمالاً أياً كان، بارزاً تقريباً على سطح الأرض، ممكن التناول وممكن الاستغلال... إنها مسألة تنقيب... قد يكون الجمال اليوم مغلفاً، مدفوناً، متركِّزاً... ربما ينبغي، للعثور عليه، التحليل، وعدسة مُكَبِّرة، وعينان قصيرتا النظر، وطرائق فيزيولوجيا جديدة...* ».

كان إدمون يحلم في أواخر حياته (مقدمة **العزيزة**، 1884) برواية بسيطة « دون تعقيد أكثر من ذلك الذي يوجد في مآسي الوجود الحميمة »، « كتاب تحليل خالص: كتاب سيجد له **شابٌ** في يوم ما ربما - أما أنا فقد بحثت دون جدوى - تسميةً جديدةً، تسمية أخرى غير اسم رواية ». إن المثل الأعلى لشاسانيول كان دون شك حياً عند إدمون دي غونكور، لكن تحقيقه كان يفترض الخروج عن مرجعيات النظرية الطبيعية الخالصة، أو على الأقلّ تخطِّيها. والكتابة **الفنية** لم تكن ربما أفضل مخرج.

2. إميل زولا مُنَظِّر الرواية التجريبية

زولا، من جهته، استقر في المركز من المدرسة الجديدة. إن نزيل ميدَان، وقد تَقَوَّى بنجاحاته الأدبية التي جعلت منه زعيماً للمدرسة، رغم نفيه لذلك، أصبح سنة 1879 المنظِّر « الرسمي » للطبيعيين بمقالته المشهورة عن **الرواية التجريبية**، ثم في 1881، بدراسته عن **الروائيين الطبيعيين**.

النموذج التجريبي : كلود برنار

العودة إلى الطبيعة : إن تطور الطبيعية يجرف العصر. النموذج العلمي : الأدب مُحَدَّد اليوم بالعلم. تحت هذا الشعار المزدوج، شرع زولا بمقالاته المنشورة في [مجلتي] **بريد أوروبا** [الروسية] **والفولتير**، ثم المجموعة ضمن كتاب في 1880،

في شدٍّ انتباه الرأي العام بقوة. وجعل إعلانه، الذي يطوِّر ويؤكِّد ملاحظات طرحها منذ 1866 في [مقاله] **تعريفان للرواية**، تحت الضمانة المهيبة للفيزيولوجي العظيم وأستاذ الطب كلود برنار. كان زولا قد قرأ منذ فترة قليلة كتابه **مدخل إلى دراسة الطب التجريبي**، الصادر سنة 1865، فكان كثير الإحالة عليه، مستشهداً به ومقلِّداً له حتى في عنوانه: مثلما الطب، هذا الفن التليد، ينحو مع كلود برنار ليصير علماً، فالرواية بوسعها الطموح إلى اتباع السبيل نفسه بدفع من الطبيعية. الواقعيون ينسبون أنفسهم عن حق إلى ملاحظة الطبيعة، والطبيعيون، كما يؤكِّد زولا، يذهبون أبعد من ذلك: إنهم يخضعونها للتجربة.

ما التجربة العلمية؟ إنها «ملاحظة مثارة بهدف المراقبة». وبالفعل لقد شرح كلود برنار أن «القائم بالتجربة هو الذي يستطيع بفضل تأويل محتمَل قليلاً أو كثيراً، لكنه استباقي، للظواهر الملاحَظة، تأسيس التجربة بطريقة تستطيع بها، في الإطار المنطقي للتوقُّعات، أن تقدِّم نتيجة تساعد على ضبْط الفرضية أو الفكرة المتصوَّرة سلفاً». إذا كانت الملاحظة «تشير» فإن التجربة «تُعَلِّم». ماذا ستكون التجربة بالنسبة للكاتب الروائي، بعد أن أقام الشخصيات والظواهر على «الأرضية الصُّلبة» للملاحظة؟ إنها «البحث عن حقيقة»: القائم الأدبي بالتجربة «يجعل الشخصيات تتحرَّك في قصة تفصيلية ليظهر فيها أن تتالي الوقائع سيكون كما تتطلَّبه حتمية الظواهر المعروضة للدرس». وهناك مثال، طبيعي سلفاً في منهجه، هو رواية **بيتْ ابنة العم** لبلزاك:

*«إن الظاهرة العامة التي لاحظها بلزاك هي التدمير الذي يحدثه المزاج العشقي في إنسان وفي أسرته وفي مجتمعه. فما أن اختار موضوعه حتى انطلق من الظواهر الملاحظة، ثم أسس تجربته بإخضاع [شخصية] هيلو إلى سلسلة من الاختبارات، بجعله يخترق بعض الأوساط، ليشير إلى اشتغال إوالية عاطفته. من الواضح إذن أن ليس هناك ملاحظة فحسب، بل هناك أيضاً تجريب، لأن بلزاك لا يكتفي مثل مصوِّر فوتغرافي بالظواهر التي جمعها، بل يتدخل بشكل مباشر ليجعل شخصيته في ظروف يظل متحكِّماً فيها. المسألة هي معرفة ماذا سينتج عن مثل هذه العاطفة، الفاعلة في مثل هذا الوسط وفي مثل هذه الظروف، من وجهة نظر الفرد والمجتمع؛ إن رواية تجريبية، **بيتْ ابنة العم** مثلاً، هي ببساطة مَحضر عن التجربة، يكرِّره الروائي أمام أعين الجمهور».*

سلب القداسة عن الشخصية وإضفاؤها على الكاتب الروائي

اختبارات، إوالية، صورة فوتغرافية، تجربة، محضر : كل هذه المصطلحات تستوجب الشرح. لم يعلن بلزاك من جهته سوى الانتساب إلى ملاحظة الطبيعة (المدعومة بموهبة الحدس عند الروائي). زولا، مع الطبيعيين، يعتبر أن الوثائق المتجمّعة لا تستخدم باعتبارها مجرد دعم لعمل الروائي، بل هي مادته بالذات. ومن ثَمَّ، فإن، «الحياة الخام» في ثرائها وحقيقتها، من المفترض فيها تغلغلها في العمل الروائي وأن تكوِّنه وتشكِّله. وتصبح الرواية في آن واحد حقلاً للظواهر والمختبر الذي يخضعها فيه الروائي ـ العالِم للتجربة، وهو يختبر فرضياته «ليرى ما يحدث» كما يقول كلود برنار.

أما «الاختبارات»، فهي دون شك من الكلمات ـ المفاتيح في الأدب الروائي. في أقدم الروايات، وقبل ذلك في الملاحم، والحكايات الخرافية والأساطير، كم من «شخصيات» كان عليها أن تمرَّ باختبارات مُسَارِّية أو غير مُسَارية، تؤهلها لإنجاز مهمة خاصة بالغة الصعوبة، وتتيح لها تحقيق ذواتها، والانتصار على صعوبات الحياة. جحش أبوليوس [في الرواية الإغريقية **الجحش الذهبي**]، فارس كريتيان دي تروى [الروائي الفرنسي القروسطوي]، وأبطال الحكايات الشعبية، ودون كيخوت، وروبنسون كريزو، وڤيلهلم ميستر [في رواية غوته **سنوات تعلُّم ڤيلهلم ميستر**]، وفريدريك مورو [في رواية فلوبير **التربية العاطفية**]، من بين أمثلة أخرى، جميعهم ملزمون، بنجاح متفاوت، بمجابهة الاختبارات التي تنتصب في طريقهم. وعلى هذا المعنى فإن روايات التعلُّم أو التكوين، هي من المغايرات الكبرى للرواية، القديمة أو الحديثة، كما قرَّر ذلك هيجل. يُعَبِّر عن نفسه، في المركز من رواية التكوين في القرن التاسع عشر، النزاعُ بين المجتمع والشخصية، الكاشفُ عن أرفع القيم التي يجب بلوغها، أو الفاضحُ لفساد هذه القيم في «النثرية» المُكْتَنِفة. وزولا نفسه يلاحظ ذلك في **الرواية التجريبية** : «إن دراستنا الكبرى توجد هنا، في الأثر المتبادل للمجتمع على الفرد والفرد على المجتمع». لكن الاختبار عنده ينزلق من الشخصية المصطفاة، الحاملة لقيم جماعة أو حقبة أو طبقة، إلى الكاتب الروائي ذاته، الذي يصير العامل النشط والمطلق القوة لذلك التحوُّل.

لذلك يرفض زولا الاتهام، المنطوق به سلفاً ضد الواقعيين، القائل بأن زولا ليس سوى «مصوِّر فوتغرافي» سلبي. إن اللفظة، في عصر نادار [المصوِّر الفوتغرافي الفرنسي]، ذات التباس مخيف. ألا يمتدح زولا، مثل فلوبير، حيادية الكاتب

الروائي؟ في الحقيقة، كان زولا قد خصَّص، منذ بداياته، قسطاً هاماً لـ «الانطباع الشخصي». ثم إن الحياد لا يعني السلبية. ويدافع زولا عن نفسه قائلاً إننا لسنا مصوِّرين فوتغرافيين، لأننا، بعيداً عن التسجيل المحض والبسيط لما نراه، نقوم بالتأثير على الموضوع الذي حددناه لأنفسنا، إننا نغيِّره تجريبياً تبعاً لقواعد دقيقة ومضبوطة. والشخصية، المسلوبة من ميزتها البطولية باعتبارها نموذجاً، تخضع لقوانين الطبيعة التي يكتشفها المؤلِّف ويختبر صحتها بتوسُّط تلك الشخصية. إن إضفاء القداسة على المنهج العلمي يكون ثمنها سلب القداسة عن البطل.

وكذلك الأمر حين يذكِّر زولا، مستشهداً دائماً بكلود برنار، «أن البشر، في ممارسة الحياة، لا يفتأون يجرون التجارب على بعضهم البعض»، لا يمكن خلط هذه العبارة العامة جداً بالمصطلح العلمي لـ «التجريب»، الذي عرَّفه كلود برنار نفسه بدقَّة. ولا تتطابق كذلك مع التجربة كما تصوَّرها التجريبية الحسِّوية الكلاسيكية، وهي «القاعدة الإبستمولوجية» للرواية الأنجليزية في القرن السابق [القرن الثامن عشر]. وباختصار فإن التجريبي كما يراه زولا عُرْضة لمحن شديدة! ليس أقلها العبارة، اللافتة للنظر، التي يستعيرها زولا من كلود برنار: «القائم بالتجربة هو قاضي تحقيق الطبيعة». حيث صارت [تلك العبارة]: «نحن الروائيين، قضاة تحقيق عن البشر وأهوائهم». ويفسر ذلك كالآتي: «إجمالاً، يَتشكل مجموع العملية من استنباط الوقائع من الطبيعة ثم دراسة إوالية الوقائع، بالتأثير عليها عن طريق تغيير الظروف والأوساط، دون الانحراف عن قوانين الطبيعة». أية قوانين؟ إذا كان الكاتب الروائي يبيح لنفسه ميزة إصدار حكم حول ما هو حقيقي، فإن الانزلاق من هذه الواقعة إلى اعتبارها حقاً مشروعاً يمكن أن يحوِّل القانون العلمي إلى قانون شرعي، بل قانون ديني، إلى «وصية» [مماثلة للوصايا العشر]. وينحو العالم لأن يصير قاضياً، أي شخصية أُضفيت عليها القداسة.

سفسطة؟

لكن نقد القول النظري لزولا الأشدَّ حسماً قد نطق به هنري سيار، عضو جماعة ميدان، فقد كتب منذ أكتوبر 1879: «هناك سفسطة أساسية في دراستك عن **الرواية التجريبية**. إن كلود برنار، حين يؤسِّس تجربته، يعرف تماماً في أية شروط ستجري، وتحت تأثير أيَّة قوانين مُحَدَّدة [...] إنه يملك في يده الوسيلة الدقيقة للتأكد من صحة كل هذه التجارب. هل الأمر كذلك بالنسبة للروائي؟». وبالفعل، في أيِّ شيء يمكن للرواية أن تقارن نفسها بمختبر حيث تجري تجربة مُحَدَّدة في شروط مقصورة

قصداً على بعض العوامل الأساسية، وقابلة دوماً للمراقبة موضوعياً وقابلة للتكرار ؟ على صياغة أيٍّ قانون [علمي] يمكن أن يستظهر به الكاتب الروائي في ختام عمله؟ ما كان بوسع زولا أن لا يتأثر بمثل هذا الانتقاد، هو الذي يطالب بوقت، ويؤكِّد على طول ومشقة مهمة لا تكاد تتبيَّن معالمها، لا شك أنه قد أضفى طابعاً جذرياً على عبارات المرجعية العلمية. غير أنه من المؤسف أن يكون المفهوم المركزي للطبيعية النظرية بهذه السهولة وسريعاً محلَّ معارضة من تلميذ لزولا، وأحد الروائيين الطبيعيين المفترض فيهم تأسيس العلم التجريبي للرواية!

3 . المعتقد الوضعي

قانونٌ للحالات الثلاث

والواقع أن **الرواية التجريبية**، وهي بيان لصالح الطبيعية، مَدينةٌ باندفاعها وحماسها لقوة المعتقد الوضعي. ألا يقترح كلود برنار، الذي يستشهد به زولا، «قانوناً للحالات الثلاث» مستوحىً مباشرة من [عالم الاجتماع] أوغست كونت ؟ العاطفة، العقل، التجربة، هذه هي العصور الثلاثة لتقدُّم الإنسانية، التي ينقلها زولا إلى المجال الأدبي بهذه الطريقة :

«الرواية التجريبية هي نتيجة التطور العلمي للقرن؛ إنها تواصل وتكمل الفيزيولوجيا التي تتكئ بدورها على الكيمياء والفيزياء؛ إنها تستبدل دراسة الإنسان المجرَّد، الإنسان الميتافزيقي، بدراسة الإنسان الطبيعي، الخاضع للقوانين الفيزيائية-الكيميائية والمحدَّد بتأثيرات الوسط؛ إنها بكلمة واحدة أدب عصرنا العلمي، كما كان الأدب الكلاسيكي والرومانسي مطابقاً لعصر سكولاستي ولاهوتي».

أولئك الخصوم، ذوي القرابة مع «الحيويين»* الذين حاربهم كلود برنار، هم «مثاليون يعتمدون على اللاعقلاني والفوطبيعي، وكل اندفاعة لهم تكون متلوة بسقطة عميقة في الفوضى الميتافزيقية». إنهم يسلِّمون بـ«تأثيرات غامضة تدقُّ عن التحليل، فتظل إذ ذاك في المجهول، خارج قوانين الطبيعة». إن المصدر اللاعقلاني

*) الحيوية (ڤيتاليزم) مذهب إحيائي يقر مبدأً حيوياً متميِّزاً عن الروح والجسم معاً تتوقَّف عليه الأفعال العضوية.

لفنهم هو «كَشْفٌ، أو تراث أو سلطة تقليدية»، في حين أن الكتاب الطبيعيين ينفون كلَّ «حكم مسبق» من هذا النوع ويُخضعون «كلَّ واقعة إلى الملاحظة والتجربة».

هذا لا يعني أن الطبيعيين لا يهدفون إلى غايات نبيلة ورفيعة - وبهذا المعنى «كلنا مثاليون» كما يلاحظ زولا - لكن روائيي المثال الأعلى يلجؤون إلى المجهول لما فيه من متعة لهم، لأنهم يرون الحقيقة في دواخلهم لا في الأشياء. في مواجهة هذه الذاتية، يعمل الروائيون التجريبيون وحدهم، ووحدهم فقط، من أجل قوة وسعادة الإنسان، بجعله شيئاً فشيئاً سيِّد الطبيعة. المثال الأعلى للطبيعيين مرتبط بالميل إلى البحث، المعتمد على «أكبر عدد من العلوم»، يؤجِّجه ويُلطِّف منه في آن واحد الشكُّ، لأن الطريق لا يزال طويلاً، والمعارف ضئيلة، والمنهج متطلِّب. ويعلن زولا: «إن الرواية قد صارت هي البحث العام في الطبيعة وفي الإنسان». إننا نشتغل «على الطبائع، والأهواء، والوقائع الإنسانية والاجتماعية، كما يشتغل الكيميائي والفيزيائي على الأجسام الخام، وكما يشتغل الفيزيولوجي على الأجسام الحية». وهكذا فإن «روايات الملاحظة والتجريب» مدعوة لتحلَّ محلَّ «روايات الخيال المحض».

حتمية علموية

لكن هذا البحث، ككلِّ بحث علمي، لا يقدِّم جواباً سوى عن سؤال «كيف» لا عن سؤال «لماذا»، الذي ينفيه زولا (باعتباره من أتباع الوضعية) عن الأفق الممكن للأدب. وإذا تقدَّمت الرواية التجريبية على الفلسفة وعلى التخمينات الشعرية السابقة، فذلك هو الثمن. الكينونة، إذا كانت موجودة، لا تمكن معرفتها. والعلم لا يكشف من جهته إلا عن الظواهر: لكن مستقبله مضمون ومشرق بما فيه الكفاية ليكون الروائي الطبيعي محفوزاً بإيمان الرواد والمكتشفين. إنه يمتلك المنهج الصائب. «ما أن تكون لدينا الفكرة مسبقاً، «البذرة»، حتى يَؤُولَ كلُّ شيء إلى قضية منهج». إذ أنَّ المنهج هو أداة الاكتشاف، وبناء على ذلك فإن العبقرية لا تعبِّر عن نفسها إلا «وهي مضبوطة بالتجربة». وبعبارة أخرى، فالتجربة هي التي تقدِّم الدليل على العبقرية. ولو بقينا في الفكرة المسبقة، فإننا نجازف بفرضيات لا برهان عليها، ونتخبط بصعوبة ودون جدوى (في الأغلب بطريقة ضارة) في اللاحتمية. والحال أن الروائي الطبيعي، وهذا بند آخر من بنود العقيدة الوضعية، يؤمن بالحتمية، ويرفض وهم حرية الاختيار، وهذا لا يعني أنه يؤمن بالقدرية، لأنه باعتباره قائماً بالتجربة،

يؤثر في الطبيعة ويغيِّرها، أو أنه مادي، وهو اختيار ميتافزيقي يرفضه زولا كما يرفض الروحانية. والحقيقة أنه أقل علموية في هذه النقطة من نموذجه الشهير، لأنه يعترف بأن العالِم - وبالتالي الروائي - يتكئ، شاء أم أبى، على فلسفة محايثة لاختياراته التقنية أو الأخلاقية، وقد كتب زولا : «أرى أنه من اللازم آنذاك قبول النسق الفلسفي الذي يتلاءم بأفضل ما يمكن مع الوضع الحالي للعلوم، لكن فقط من وجهة نظر تجريدية. مثلاً، إن مذهب التحوُّلية* هو في الوقت الراهن النسقُ الأكثر عقلانية، والقائم بالطريقة الأكثر مباشرة على معرفتنا بالطبيعة».

إلى جانب كلود برنار وداروين، فإن المرجع الثالث الصريح في **الرواية التجريبية** هو [المفكِّر الفرنسي هيبوليت] تين : العرق، البيئة، اللحظة التاريخية. وقد خضع زولا لتأثيره منذ زمن طويل؛ فقد كان معجباً بدراسته حول بلزاك. يحاول زولا أن يزاوج بين تأثير الوراثة (التي يبقى اكتشاف قانونها) وتأثير البيئة الاجتماعية في حقبة تاريخية محدَّدة. إن سلسلة [روايات] **روغون - ماكار** هي مجموع من التنويعات على هذه الثيمة : **التاريخ الطبيعي والاجتماعي**** لأسرة تحكمها وراثة رهيبة، داخل تنوع البيئات التي تتحرك ضمنها في عهد الامبراطورية الثانية. وكما أشار زولا إلى ذلك منذ ما قبل 1870، فإنه كان يأمل أن يصنع «من وجهة نظر أكثر منهجية، ما كان بلزاك قد صنعه لعهد لويس فيليب» [في **الكوميديا البشرية**]. لكنه، خلافاً لبلزاك، كان يريد أن يكون «روائياً فحسب»، لا فيلسوفاً، وأن «يدرس البشر باعتبارهم طاقات ويراقب الصدامات بينها». وكما كان كلود برنار قد أثبت وجود «البيئة الداخلية» ووظيفتها الأساسية بالنسبة للكائن الحي، فإن زولا يأمل اكتشاف «الإوالية» التي بواسطتها تفعل البيئة الاجتماعية فعلها، و«دواليب التمظهرات الذهنية والحسية كما ستفسرها لنا الفيزيولوجيا، تحت تأثيرات الوراثة والظروف المحيطة»، وذلك من أجل «إبراز الإنسان الحي في البيئة الاجتماعية التي أنتجها هو نفسه، والتي يغيِّرها كلَّ يوم، ويتلقى بدوره في داخلها تحولاً مستمراً». برنامج دراسة «السلوك» الإنساني المعقد هذا يتيح فهماً أفضل لاستعمال مصطلح «تجريبي». ينبغي للروائي، حسب زولا، أن يكون تجريبياً لأن الحياة الاجتماعية تبدو له كمختبر شاسع، وموقع أفعال وردود أفعال متواصلة. وينبغي للرواية التي تمثل تلك

*) التحولية : نظرية علمية تقول بعدم ثبات الأنواع الحية لأنها في تطور متواصل.

) روغون - ماكار هو اسم الأسرة التي تتبع زولا حياة أفرادها ضمن سلسلة من الروايات يضمها عنوان شامل: [أسرة] **روغون - ماكار، التاريخ الطبيعي والاجتماعي لأسرة في عهد الامبراطورية الثانية.

الحياة الاجتماعية أن تصور هذه التفاعلات، وإلا أخطأت موضوعها. الإنسان المجتمعي، حسب زولا، من طبيعته أن يكون موضوعاً للتجريب.

4. القوة والشكل

مختبر السعادة المستقبلة

لذلك فإن فكرته عن التجريب تذهب إلى أبعد من ذلك: كما أن القائم بالتجربة العلمية يحاول عن طريق المعرفة تنمية قدرة الإنسان حسب عبارة ديكارت (« أن يكون سيِّد الطبيعة ومالكها ») أو عبارة [فرنسيس] بيكون (القرن السادس عشر): « المعرفة هي القوة »، فإن الروائي الطبيعي يتغيًّا قدرة وفائدة عمليتين، ويهتف زولا: « نحن أيضاً نريد أن نكون أسياد ظاهرات العناصر الذهنية والشخصية، حتى نتمكن من توجيهها. إننا في كلمة واحدة، أخلاقيون تجريبيون... » والغاية المتوخاة ؟ أفضل وضع اجتماعي. إن زولا يعي أنه يقوم « بعلم اجتماع علمي »، لذلك يريد « أن يساعد العلوم السياسية والاقتصادية ». كان بلزاك يزعم، معتمداً [حسب قوله] على الحقائق الخالدة للمَلكية والدين، استجلاء مبادئ الحياة الاجتماعية. أما زولا، فهو تقدمي عَمْداً، ورؤيته السياسية لا تخلو من بعض جنون العظمة : « أن نكون أسياد الخير والشر، أن تُقَنِّن الحياة، أن نقنن المجتمع، أن نحلَّ جميع مشكلات الاشتراكية في نهاية الأمر، وبالخصوص تقديم قواعد صلبة للعدالة بحلٍّ مشاكل الإجرام عن طريق التجربة، ألا يعني هذا أن نكون العمال الأكثر نفعاً وأخلاقية في العمل الإنساني ؟ » وطبعاً لن يستطيع الروائيون الطبيعيون فعل كلِّ شيء وحدهم. إنهم « قائمون بالتجربة دون أن يكونوا ممارسين » : عليهم « الاكتفاء بالبحث عن حتمية الظواهر الاجتماعية، تاركين للمشرِّعين، ولأصحاب التطبيق، العناية بتوجيه تلك الظواهر عاجلاً أو آجلاً، عن طريق تطوير الصالحة منها والقضاء على الطالحة، من وجهة نظر النفع الإنساني ». إنهم إذن مستشارو السلطة السياسية. ويستخلص زولا : « نحن نمتلك القوة، ونحن الذين نمتلك الأخلاق ».

الطبيعيون، الذين يمتلكون القوة، يمتلكون أيضاً الحق والعقل. وزولا الذي يرى في الطبيعية الحركة ذاتها لـ« فكر العصر »، أكَّد كَرَّاتٍ عديدة أن خصومهم بكل

بساطة في الباطل. يمتلك الطبيعيون الحقيقة، التي هي ذات طبيعة علمية. وأولئك الذين ينحرفون عن مبادئ العلم ومكتسباته ليسوا فحسب لا نفع فيهم بل إنهم ضارُّون، وليسوا فحسب في الخطأ، بل خارجون عن كل معايير الحسِّ السليم: « في حالة ما إذا مثَّلتُ رجلاً يمشي ورأسه إلى أسفل، سأكون قد صنعت عملاً فنياً، إن كان ذلك هو إحساسي الشخصي. سأكون مجنوناً، لا أكثر». الحماقة نفسها بالنسبة لشاعر يؤكِّد أن الشمس تدور حول الأرض، لأنه قد تمت « البرهنة » على بطلان ذلك. هل كان زولا يفتقد الحس بالفكاهة إلى هذا الحد؟ من السيادة الأدبية إلى السيادة الأخلاقية والسياسية من أجل خير الإنسانية و« قوتها وسعادتها»، لا توجد ثغرة. العبور يكون بسهولة. معتقد زولا الوضعي يقوده في بياناته إلى تفاؤل علموي ذي ملامح تثير القلق. مَن باستطاعته التأكيد أن القيم المعلن عنها ستحظى بالقبول العام ؟ من الذي سيكون مأذوناً له بممارسة هذه السلطة، وطبقاً لأية صفات، وباعتراف أية محافل مُسَلَّم بها؟ يتم تعيين الرواية الطبيعية أسطورياً باعتبارها موقع ممارسة (إن لم تكن إنجيل) ديانة جديدة تماثل في قلَّة تسامحها جميع تلك التي تنوي احتلال مكانها. لا شك أن هناك قانوناً نوعياً يجعل من البيان، كما من المقالة الجدالية أدباً للغلوِّ. لكن الرواية، في 1880، كانت قد انتقلت بسرعة من المعسكر الأدبي للأنواع الصغرى والمزدراة إلى المعسكر، ذي الطابع السياسي، لأقوياء هذا العالم، الموقنين بحقهم، ولا يساورهم أيُّ قلق من خطر قوتهم أو سوء استخدامها. الفعل والتغيير: إن كانت الرواية الطبيعية مختبر السعادة المستقبلة، فنوَدُّ مقابلته بدروس **أفضل عالَم**.* لقد علمنا التاريخ الحديث أن نحذر من مثل هذه المختبرات، حتى وإن اكتست طابع الأسطورة. صحيح أن زولا يعترف واعياً أن « التجريبية »، أي البحث الحِرَفي المتردد، لا يزال أمامها مستقبل واعد في الأدب كما في الطب. ومع ذلك، حتى لو كانت اعتراضات هنري سِيار تَصِمُ الطموح التجريبي للطبيعية باللاجدوى، فإن مُثُل زولا الوضعية والتقدمية في **الرواية التجريبية** هي شهادة على تصاعد في القوة، إن لم يكن للرواية الحديثة، فهو على الأقل، وفي ارتباط مع تطوُّر الروح العلمية، لنوع من الاستخدام الإيديولوجي الممكن لأدب التخييل الحديث.

« يبقى » الشكل، وهو الذي، « بالضبط »، « يمنح الأدب طابعه الخاص». يرى زولا

*) رواية للكاتب البريطاني ألدوس هيكسلي من النوع الاستباقي (أو الخيال العلمي) يسخر فيها من الحداثة المادية ونتائجها.

أن الأهمية الممنوحة له مبالغ فيها. إن «البلاغيات»، حسب رأيه، لا ينبغي النظر إليها إلا باعتبارها تعبيرات عن طبائع الكُتّاب الأدبية. لنَتَقَبَّلْهَا في تعدديتها، لأن المهم هو في موضع آخر. إنه في المنهج. فهو الذي «يتوصَّل إلى الشكل» : «نحن في الوقت الراهن قد أفسدتنا الغنائية، ونعتقد خطأً أن الأسلوب العظيم هو انشداه رفيع، قريب دائماً من السقوط في الجنون : الأسلوب العظيم هو المنطق والوضوح».

غير أنه يتعارض في هذه النقطة مع كلود برنار وكل العلماء الذين «يحبسون الأدب في المثالي»، معتبرين إياه استراحةً للكذب، يريحهم من «أعمالهم الدقيقة». إنه ينفي ذلك، فالرواية الواقعية الكبرى، في خط بلزاك وستندال، غايتها الوحيدة هي الحقيقة. لا بد لها من المجازفة بفرضيات، لكنها فرضيات علمية، والتخلّي عنها إذا كانت مُلَفَّقة. وإذا كانت مهمتها هي التنبؤ، فليكن ذلك انطلاقاً من المعلوم، لا من التجلّيات اللاعقلانية. كلاًّ، إن أعمال الروائيين ليست بأجمعها في «العاطفة الشخصية». فهذه الأخيرة ليست إلا الحفز الأوّلي الذي يجب أن يضبطه العقل التجريبي ويقرر صلاحيته. وهكذا، فإن الروائي، وأيضاً، في الآجل، كما هو مقتنع بذلك، المؤلّف المسرحي والشاعر، يجب عليهم أن يقطعوا بدورهم الطريق نفسه الذي قطعته البشرية المتحرِّرة من أغلاطها : العاطفة، العقل، التجريب. إن مستقبل الأدب، الذي تقوده الرواية الطبيعية، غير منفصل عن مستقبل العلم.

تناقضات الطبيعية؟

يتيح زولا المُنَظِّر فهماً أفضل لكيفية تطبيقه وتخطّيه لمذهبه ذاته. إن النَّفَس الملحمي لمجموعته الروائية (التي لا يمكن مقارنة طموحها الشمولي إلا بمشروع بلزاك)، وديناميته الخالقة للأساطير (منجم [رواية] **جيرمينال**، أسواق الخضراوات في [رواية] **بطن باريس**، وقاطرة [رواية] الوحش البشري)، هما بالفعل مدعومتان بحسه بالمعمار الدرامي، وباهتمامه الشغوف بالحتميات الفيزيولوجية والسوسيولوجية، على تخوم المَرَضي، حتى في اليومي الأشد اتّضاعاً أو الأشدّ رثاثة. إضافة إلى ذلك، يمكن أن نرى مع ميشال سيرْ أن «الأطروحات، ومنهج وإبستيمولوجيا مؤلّف **روغون ـ ماكار** أمينة لأفضل ما هو موجود في الأعمال العلمية لعصره»[1] لكن زولا، رغم اعترافه بمغالاة بعضٍ من صياغاته النظرية، قد بحث مبكراً

(1 Michel Serres, **Feux et signaux de brume**, Zola, Grasset, 1975.

جداً عن أن يتجاوز «نضوب» الطبيعية ليقدِّم «تصويراً لحقيقة أوسع، وأكثر تعقيداً [...] وانفتاحاً أكبر على الإنسانية»، كما تشهد على ذلك مؤلَّفاته الأخيرة، اللاحقة لالتزامه الرائع في قضية دريفوس.* ألم يُكذِّب نفسه فأعلن: «لست مهتماً كثيراً بتحريف الكاتب للواقع، وإن يَسِمَه بميسمه، إذا كان سيعيده لنا مصنوعاً بطرافة، وعامراً بدفء شخصيته»؟ إنَّ المصير الباهر، الوجيز والمتناقض للطبيعية مُسَجَّلٌ كله في هذا الاعتراف.

5 . موپاسان، أو الوعي النقدي للطبيعية

درس في البساطة

نشر غِي دي موپاسان سنة 1887 بمثابة مقدمة لروايته پيير وجان، بعض الصفحات التي جعل عنوانها **دراسة عن الرواية**. لا دوغمائية في هذا النص، ولا إحالة كاسحة على العلم التجريبي للعصر، ولا يقين مفروض في مجال المذهب الأدبي أو الإيديولوجيا الفنية؛ بل بالأحرى ميول مُفَضَّلة يتم الإعلان عنها في هدوء، وجهد في التفكير العام. صوت مختلف عن ذلك الذي يستعيره زولا في **الرواية التجريبية** نسمعه في تلك الدراسة، يُوضع صراحة تحت سلطة أستاذ موپاسان ونموذجه: جوستاف فلوبير.

لقد علَّم فلوبير الشابَ موپاسان الصبر الطويل في العمل، وحسَّ الملاحظة المتحوِّل إلى تَبَصُّر («كي نصف ناراً تلتهب وشجرة في سهل، لنبق في مواجهة هذه النار وهذه الشجرة حتى لا تعودا تشبهان، بالنسبة لنا، أيَّ شجرة أخرى وأيَّ نار أخرى»)، والبحث العسير عن اللفظة الصحيحة، البسيطة، الفريدة، «المتمكِّنة في موضعها» تبعاً لنصيحة بوالو التي أعيد التذكير بها. هذه الاستطيقا الكلاسيكية، في خدمة اللغة الفرنسية، التي تُعتبر مثل «ماءٍ صافٍ» لا يمكن ولن يمكن أن «تعكره» أية صنعة، تذهب [تلك الاستطيقا الكلاسيكية] إلى حد رفض الألفاظ المجرَّدة. ويتم إخبارنا بأنَّ «نقاء» زجاج النوافذ لا يُنظَّف، كما لا تُعاب بساطة زملاء المهنة.

*) دريفوس ضابط فرنسي من أصل يهودي اتهم زوراً بالخيانة العظمى، وكان زولا في طليعة المدافعين عنه حتى تبرئته. وقضية دريفوس كان ـ ولايزال ـ لها تأثير كبير في التاريخ الفرنسي.

لم يكن بوالو يطالب بأكثر من هذا! والواقع أنَّ ما يعيبه موپاسان صراحة هو الكتابة «الفنية» للأخوين غونكور المعاصرة له. إن موپاسان من أنصار الوضوح والاقتصاد في الوسائل، لذلك يرغب في أن لا يتم الخلط بين الأناقة وزخرفات القلم، ولا بين أصحاب الأساليب وجامعي الألفاظ النادرة. إن موپاسان في بحثه عن «أصالته» الذاتية، ولفرط انمحاء الأنا (وهو مبدأ كلاسيكي آخر)، يستهدف ذلك «اللامُكْتَشَف» وذلك «القليل من المجهول» الثمين جداً الذي يكمن، عندالتأمُّل الجيِّد، في أبسط الأشياء. إن درس فلوبير الذي تبنَّاه أكثر تلاميذه موهبة هو في حده الأقصى، وبالمعنى الأكثر شعرية للكلمة، درس في **البساطة**. وندرك لماذا وجد موپاسان مقدرته الكاملة في [نوع] الحكاية.

الرواية، نموذج للحرية

ذلك هو توقيع الكاتب موپاسان، وطريقته الخاصة. لكنه حين يتساءل عن الرواية عامة، وهي موضوع دراسته، فإنه يبرهن على روح نقدية وتسامح نظري. والصفحات الأولى من **دراسة عن الرواية** مشهورة عن حقٍّ بحسِّها السليم النشط والدقة المستنيرة لأحكامها. إنها تهاجم انحياز النقاد الضيق :

«*والحال أنَّ الناقد الذي يجرؤ بعد* ***مانون ليسكو، پول وڤرجيني، دون كيخوت، العلاقات الخطرة، ڤيرتر، التماثلات الاصطفائية، كلاريسا هارلو، إميل، كانديد، سان مارس، رينيه، الفرسان الثلاثة، موپرا، الأب جوريو، ابنة العمة بيتْ، كولومبا، الأحمر والأسود، الآنسة دي موپان، نوتردام باريس، سالامبو، مدام بوڤاري، آدولف، السيد دي كامور، الحانة، سافو،***[1] *إلخ. أن يكتب : «هذه رواية وهذه ليست برواية»، يبدو لي ممتلكا لنفاذ بصر يشبه كثيرا انعدام الكفاءة*».

موپاسان يتساءل مقارناً بين هذه الروايات، ومتيقِّناً أنه لن يتلقَّى أيَّ جواب : ما قواعد الرواية ؟ ما مصدرها ؟ مَن قرَّرها ؟ وَفقاً لأيِّ مبدأ، ولأية سلطة، ولأية استدلالات ؟ ويضيف : إنهم النقاد والروائيون المتجنِّدون في مدرسة هم الذين يرفضون كل المؤلَّفات المتصوَّرة والمنجزة خارج استطيقاهم. وعلى العكس من

1) روايات الأب پريفو، برنا[illegible] دي سان پيير، سرڤانتيس، كودرلو دي لاكلو، غوته (2 x)، ريتشاردسون، جان جاك روسو، ڤولتير، ڤيني، شاتوبريان، ديماس [الأب]، جورج صاند، بلزاك (2 x)، ميريميه، ستندال، ثيوفيل غوتييه، ڤيكتور هيجو، فلوبير (2 x)، بنجامان كونستان، أوكتاف فوييه، ألفونس دوديه.

ذلك، ينطق موپاسان بـ « الحق المطلق » لـ « كلِّ الكتاب سواء ڤيكتور هيجو أو زولا » في تأليف وتخيُّل ما يمليه عليهم « طبعهم الفني ». ومثل أيِّ قارئ، فالناقد يريد من الكاتب أن يستجيب لـ « ذوقه المهيمن » و« لخياله المثالي، أو المرح، أو الماجن، أو الحزين، أو الحالم، أو التجريبي ». غير أنه لا ينبغي أن يشرِّع انطلاقاً من هذا الذوق ! إن الرواية، في **الدراسة**، شريطة أن تُعْنَى بـ « الجمال »، مطروحة باعتبارها ممارسة حرة تماماً وفي علاقة مع كل الممارسات الفنية. ويوسع موپاسان مبدأه ليشمل الشعراء الرمزيين. هل حلمهم هو حلم فنان ؟ ربما، لكنه جدير بالاحترام، لا سيما أنه مُنْجَزٌ باسم الصعوبة القصوى للفن. إن الرواية، القوية بعدم انتظامها، تبدو بمثابة منارة للفاعلية الفنية : نموذج للحرية !

المدرسة المثالية والمدرسة الواقعية

لكن التسامح ليس معناه اللامبالاة. وحين يقابل بين المدرسة الجديدة، « الواقعية أو الطبيعية، التي زعمت إظهار الحقيقة، لا شيء غير الحقيقة ،كلَّ الحقيقة » والمدارس الأدبية السابقة، فإن موپاسان يعترف لأقدم تلك المدارس بأنها تقدِّم « رؤية [...] فوق إنسانية وشعرية ومؤثِّرة وجذَّابة ورائعة للحياة » : لكن النعت الأول الذي حذفناه عنوة هو « مُحَرَّفة ». إنها ميزة أدبية لكنها عيب، أو تكشيرة ربما. المدرسة الجديدة وحدها هي المخلصة للحقيقي. وما عدا هذا التحفُّظ (الهام)، فإنَّ موپاسان يمنح لـ « نظريات الفن » هذه « اهتماماً متساوياً »، ويسلِّم لها بالحرية ذاتها في أن تتفتَّح. لكن « طرائق التأليف » بين المدارس المختلفة « متعارضة تماماً »؛ ويعرض ذلك قائلا :

« إن الروائي الذي يحوِّل الحقيقة الثابتة، الفجة، الكريهة، ليستخلص منها مغامرة فذَّة وجذَّابة، ينبغي له، دون اهتمام مفرط بمشاكلة الحقيقة، أن يعالج الوقائع كما يشاء، أن يفصلها عن بعضها ويرتبها لينال إعجاب القارئ، ويحرِّك مشاعره ويؤثِّر فيه. إن تصميم روايته ليس سوى سلسلة من التركيبات الحاذقة تقود بمهارة إلى الخاتمة. إن الأحداث منتظمة ومتدرِّجة نحو نقطة الذروة وتأثير الخاتمة، الذي هو واقعة رئيسية وحاسمة، تُرضي كلَّ أشكال فضول القارئ التي جرى تحريكها في البداية، واضعةً حداً للاهتمام، ومُخْتتمةً القصة المروية نهائياً لحد أننا لا نرغب بعد ذلك في معرفة ما ستصير عليه غداً الشخصيات الأشدَّ تشويقاً ».

روايات الأزمة و« الحالات الحادة »، روايات تهدف إلى الإغراء والتأثير، روايات يغلب فيها الدرامي و« الحبكة » : هذه الطرائق التقليدية تتعارض منهجياً، كما يرى

موپاسان، مع الروايات الواقعية :

« وبالعكس فإن الروائي الذي يطمح إلى إعطائنا صورة دقيقة للحياة، عليه أن يتجنَّب بعناية كلَّ تسلسل للوقائع قد يبدو استثنائياً. فليس هدفه أن يروي لنا قصة، أو أن يمتعنا أو يؤثر فينا، وإنما أن يحملنا على التفكير، وإدراك المعنى العميق والمتواري للأحداث. ولشدة ما شاهد وتأمَّل، فهو يرى الكون، والأشياء، والأحداث والبشر بطريقة معينة خاصة به والناتجة عن مجموع ملاحظاته التأملية. هذه الرؤية الشخصية للعالم هي التي يحاول توصيلها إلينا بتصويرها في كتاب. ومن أجل تحريك عواطفنا، كما حدث له هو من جراء مشهد الحياة، فعليه أن يعيد تصويرها أمام أعيننا في تشابه دقيق. فيلزمه إذن أن يؤلِّف عملاً بطريقة تبلغ درجة من المهارة والتكتم وذات مظهر بلغ من البساطة حداً يكون من المستحيل الإبصار بخطته وتعيينها، واكتشاف نواياه ».

والحقيقة أن الرواية الواقعية حسب موپاسان هي شقيقة تلك التي لبلزاك وفلوبير وزولا : إنها تدفع إلى تفكير عميق حول المجتمع، وتريد إبراز كيف تتجابه الأهواء والمصالح - « مصالح برجوازية، مصالح المال، مصالح الأسرة، مصالح سياسية » - وأيضاً « كيف تتحوَّل الأذهان تحت تأثير الظروف المحيطة ». هكذا يصنع [موپاسان] مؤلِّف روايتي **بيلامي** أو **حياة**، الذي يأخذ شخصيته « في حقبة معينة » من حياته ليقوده « عبر تدرُّجات طبيعية حتى الحقبة اللاحقة ».

وعلى مستوى التأليف، فإن المرجعيات ذاتها ملائمة، لكن النموذج بالأحرى هو **مدام بوڤاري**. إنه غياب الرومانسك الخارجي، والتصوير الدقيق للحياة، وخصوصاً « التجميع البارع للأحداث الدائمة »، هو ما يمنح الرواية « مداها »، و« قيمتها باعتبارها مجموعاً ». الفن، في تعارضه مع الحياة المختلطة الفوضوية، غير المتوقَّعة، « يتمثل في استخدام أشكال من الحذر والإعداد، تهييئ تدرُّجات ماهرة ومواربة، وتسليط الضوء، عن طريق مهارة التأليف وحدها، على الأحداث الأساسية ومنح الأحداث الأخرى كلِّها درجة الإيضاح الملائمة لها، تبعاً لأهمِّيتها، من أجل إنتاج إحساس عميق بالحقيقة الخاصة المُراد إظهارها ». إن موپاسان، في التقليد الكلاسيكي، هو هنا تلميذ فلوبير، المعروف عنه، مثلاً، مدى العناية (ومدى الآلام!) التي كان يجبر بها نفسه على أن يؤلِّف في مجموع كامل التناسق كلَّ المظاهر المعقَّدة لقصة إيمَّا بوڤاري.

6. الوهم، انجلاء الوهم

خداعية ذاتية

ما يميِّز موپاسان، هو النتيجة التي يتوصَّل إليها: إذا كانت مطابقة الحقيقة هي «الإيهام التام بالحقيقي»، «فمن اللازم تسمية الواقعيين الموهوبين بالمخادعين». المرجع هذه المرة، بالنسبة لنا هو ديدرو. إن موپاسان يحيل إلى نظرية الواقعية، إن لم تكن تزييفاً، فهي على الأقل بمثابة سيطرة خداعية على الواقعي. غير أنه حيث يُحذِّر ديدرو من الإيهام بالواقعي كما في جاذبية الرومانسك المتجدِّدة دوماً (ومصدرهما واحد : العَقْد الذي يربط القارئ بالمؤلِّف)، فإنَّ موپاسان، الكاتب الطبيعي، يرى أن الإيهام الذي يُنَظِّر له هو في خدمة الحقيقي، ويعارض «الرومانسك»، إذ أنه التناسق العالي لمعطيات ملاحظة مطلقة. لكن أصالته تتحدَّد أيضاً بالعلاقة مع التراث الواقعي العظيم. يُرَتِّب ستندال «الوقائع الحقيقية الصغيرة» في إحالة على حقيقة سياسية وأخلاقية يُشَكِّل الرومانسك جزءاً من مكوِّناتها. وينظِّم بلزاك مجموع التفاصيل الدالة ليخلق «أنماطاً» مضاعفة الدلالة ومواقف ـ نمطية مرصودة لكشف البنية العميقة للواقع. أما موپاسان، فهو يطمح إلى نفي الرومانسك، وإذا كان يرغب هو أيضاً في عرض إجمالي للواقع، فإنه يرفض «الأنماط» لصالح معاينات قريبة من التجربة المشتركة لمعظم الناس.

بيد أن سمَةً تميِّزه خصوصاً عن سابقيه: إلحاحه على تعريف فن الكاتب الروائي باعتباره صادراً عن طبعه، وتكوينه النفسي الخاص، وذاتيته. توجد عند موپاسان المنظِّر للرواية ذاتوية تنسيبية يتأسَّس عليها تسامحه وحسه بالتعبير الحر عن الأصالة الفنية. وقد قال: «إن الفنانين الكبار هم أولئك الذين يفرضون على البشرية وهمهم الخاص». هذه الذاتوية الليبرالية تُبَخِّس قيمة القدرة على توصيل التجارب الخاصة، وفي ترابط مع ذلك، تبالغ في تقدير سيطرة ذات الفنان، المسيطر على مادته، وموضوعه، ولغته. هنا تظهر حدود نظرية موپاسان، وهو ما يفسر ربما الصعوبة التي يستشعرها في الذهاب إلى الحدِّ الأقصى بالفكرة التي يتصوَّرها عن «كتابة الحقيقة». أو على العكس، يمكن أن نرى في ذلك عارضاً لحقيقة أخرى يحدسها، غير أن كونه أسيراً لمبادئ تبنَّاها (وهو في هذا قريب من زولا الذي يرى أن «العمل الفني هو زاوية من الطبيعة منظورٌ إليها من خلال مزاج [الفنان]»)، لم يتوصَّل إلى صياغة [تلك النظرية] بوضوح.

على تخوم الطبيعية

يمتنع موپاسان، بسبب أمانته وذمته باعتباره كاتباً طبيعياً، عن التحليل السيكولوجي الذي يبدو حاملاً لقسط كبير من التخمين. لكن هذا الانحصار يثير فيه نوعاً من خيبة الأمل. أليس كلُّ شيء قد سبق أن قاله من هم أعظم، خصوصاً بلزاك الذي يعجب به وفلوبير الذي يبجله؟ ألا نأتي بعد فوات الأوان؟ ما الجديد الذي نحمله؟ ويلاحظ [موپاسان] في صيغة مثيرة : إننا نحن الكتاب الذين يثير الجسد بأكمله لدينا انطباعاً بأنه « عجينة مصنوعة من الكلمات »، نحن مشبعون بالكتابة الفرنسية». «عشرون بيتاً، عشرون جملة، تُقرأ فجأة فتجعلنا نهتزُّ حتى القلب كأنها كشف مفاجئ : لكن الأبيات اللاحقة تشبه كلَّ الأبيات، والنثر الذي يسترسل بعد ذلك يشابه كلَّ أشكال النثر». لماذا هذا الكشف الحاد، ثم هذه الخيبة ؟ يقول : الأدب شيء ملغز. كما لو كان يدرك أن الأنا، في بعض الأحيان، يتجاوز الأنا، وأن الكاتب هو اللغة متجسِّدة، كما لو كان يمتلك الحدس بأن ما وراء الحدود النفسية والتحديدات الموضوعية، توجد روابط سرية تربط المؤلِّف بقارئه، بعيداً عن كلِّ أستاذية وكلِّ إحالة على حقيقة موضوعية. وفي غياب نظرية للغة أكثر تعقيداً وأشد رهافة، ونظرية للعلاقات بين - ذاتية وللإبداع الأدبي، فقد كان موپاسان مدفوعاً إلى إضفاء الطابع الأسطوري على اللغة الفرنسية، التي يستخدمها على هذه الدرجة من البراعة، وأن يحلم، مثل إدمون دي غونكور، بتخييلات من نمط آخر. إن نظرية اللفظة الصائبة هي الشكل المكرَّس، المتحجِّر، لهذه الاستحالة. ورغم ذلك فقد كان درس فلوبير يؤشر الطريق. إن قاعدة الملاحظة - التأمل أمام « فرادة » كلِّ كائن وكلِّ شيء، ومبدأ حبكة بسيطة، موحَّدة، ذات تجريد يكاد يكون كلياً، ومطلب كتابة تكون في آن واحد تامة وفي الحد الأدنى [من البساطة] تؤدِّي إلى تخوم التخييل كما تصوَّرته الطبيعية، وتزيحه نحو مناطق تخومية حيث كان في تلك السنوات الأخيرة من القرن [التاسع عشر]، شعراء مثل مالارميه أو رامبو، وروائيون مثل فلوبير يعيدون إبداع الأدب ويعيدون صياغة معطياته. إن وعي وصرامة موپاسان، الكاتب الواقعي الكامل، قد قاداه إلى عتبة هذه الاكتشافات النظرية الأساسية.

7 . أوَّل الكتَّاب المحدَثين؟

الرواية، ممارسة «إشكالية»

في كتابه عن **الروائيين الطبيعيين**، حيَّا زولا في فلوبير نموذج الكتاب الطبيعيين. إذا كان بلزاك قد شقَّ السبيل، فإنَّ ذلك كان على حساب مبالغات، ولجوء إلى الخارق في الحبكة، والتضخيم الكاريكاتوري للشخصيات، وتدخلات من المؤلِّف متواصلة وفي غير محلِّها. وبالمقابل فقد بلغ فلوبير، كما يرى زولا، قمم الفنِّ الروائي برواية **مدام بوڤاري**، «نمط» الرواية الطبيعية. ثلاث خصائص كبرى تعبِّر عن ذاتها في تلك الرواية: التصوير الدقيق للحياة، الذي يستثني كلَّ عنصر رومانسي، بل ينحو إلى تغييب الحبكة؛ اختيار أبطال من حجم عادي، غير مُضخَّمين؛ وأخيراً انسحاب الكاتب الروائي وراء الأحداث التي يرويها. يعتقد زولا أن هذا العمل التشريحي هو في الأصل من بويطيقا جديدة، نظام إيقاعي جديد للرواية. إنه الاعتراف لفلوبير بأهمية صادقت عليها الأجيال اللاحقة. لكن أيُّ فلوبير، أيُّ «الرجال» فيه؟ إلى جانب مؤلِّف **مدام بوڤاري** و **التربية العاطفية** الذي بَجَّلَته في أواخر حياته جماعة ميدَان، هناك وجوه أخرى لفلوبير. هناك فلوبير الذي يحاول، عن طريق التوثيق واللون المحلِّي، أن ينتج في **سالامبو** رواية تاريخية مُتَّصفة بالكمال؛ وهناك فلوبير المتحمِّس، الرومانسي، الباروكي بصورة رائعة حدَّ التعقيد، الذي يؤلِّف ويعيد تأليف **غواية القديس أنطوان**؛ وهناك على العكس، سيِّد المحكي الوجيز (**حكايات ثلاث**)؛ هناك أيضاً مؤلِّف الرواية العبقرية المنفلتة من كلِّ تصنيف: **بوڤار وبيكوشيه**، الذي يبتعد عن كلِّ شكل معروف للرواية ليَبْسُطَ رابسوديته الساخرة عن معارف وممارسات العصر. فلوبير متعدِّد إذن ومتنوِّع جداً، وبعض وجوهه قد تبدو لنا اليوم أَثَرية بشكل واسع. وفضلاً عن ذلك فإن فلوبير، مثل ستندال، لم يؤلِّف مُصَنَّفاً نظرياً. لكن **مراسلاته** غاصَّة بالملاحظات واللمحات حول عمله ومشاريعه ومعاناته مبدعاً، ولحظات الشكِّ والحماس. هذه الملاحظات ثمينة. لأن هذا الكاتب المبهم قد جدَّد الرواية في نظر المحدَثين، لأسباب بعيدة عن أن تتطابق مع تلك التي عرضها زولا أو هويسمان. أَلِأَنَّه ساهم في إعادة طرح قضية زاوية الرؤية الروائية، وأنه قلب التراتب التقليدي للسرد والوصف؟ ألأنه كان منشغلاً إلى أقصى حدٍّ **بالأسلوب**، الذي يقول عنه إنه لوحده «طريقة مطلقة في رؤية الأشياء»؟ لا شكَّ في ذلك. غير أن المثل الأعلى لهذا الكمال التشكيلي والمسموع للجملة قد يبدو، في بعض اللحظات، كما لاحظ ذلك جيرار جينيت «أكاديمياً بأسوإ معاني الكلمة، إضافة إلى

أن جهد الأسلوب لديه يكون دائماً ملموساً باعتباره جهداً، بحيث أنه غالباً ما يعطينا انطباعاً هو في آن واحد أسوأ قليلاً وأفضل قليلاً مما ينبغي». ومع ذلك يبدو فلوبير رغم كل شيء «أوّل الكتاب المعاصرين». وهذا الانطباع، كما يقول جيرار جينيت، ناتج :

«أوّلاً وربما أساساً عن أنه كان أوّل كاتب صارت ممارسة الأدب لديه ***إشكالية*** *بصورة جذرية : أي أن الأدب عنده لم يعد، كما كان عند بلزاك مثلاً، مهنة يمكن تعلُّمها وممارستها دون مصادفة صعوبات عدا تلك الصعوبات التقنية وصعوبات الإنجاز المحض. ومن المعلوم أن فلوبير قد عاش الأدب باعتباره نوعاً من الصعوبة الدائمة والمبدئية، وبتحديد أكثر، باعتباره استعجالاً واستحالة في آن واحد. هذه العلاقة المزدوجة هي التيسيعبِّر عنها كافكا فيما بعد قائلاً : «لا يريد الله لي أن أكتب، لكنني أعلم أنني يجب أن أكتب». موقف المفارقة هذا الذي يجعل من الكتابة نوعاً من* ***الموهبة المحظورة****، يظهر لأوّل مرة في* ***مراسلات فلوبير****، ووجوده هو الذي يجعل منها نصاً من النصوص المؤسِّسة للأدب الحديث، أي الأدب بلا زيادة، بالمعنى الجذري، بلا شريك ولا وَصْفَة (بلا علاج ربما)، الذي نعطيه اليوم لهذه الكلمة».[1]*

كتابٌ عن لا شيء ؟

مفارقة نَعي بها في العمق في بعض اللحظات حين نقرأ رواياته. بالنسبة لهذا الكاتب الذي لاحَقَ، أكثر من أيِّ كاتب آخر، «الواقعيَّ»، فإن نثر فلوبير ينفصل أحياناً عن أرض التمثيل. ولفرط الوصف، التكراري، الملحاح، الاهتمام بما هو من قبيل المصادفة، والانفكاكات الفجائية، فإن الواقعي يتشظّى تحت قلمه، ويتحلَّل ويتفتَّت، مثل شخصياته الموسومة بالإخفاق، العاجزة عن تشكيل حياتها تبعاً لنموذج روائي أو بطولي. كذلك يتوارى أو يتحوَّل الموضوع المعالج : يظل دائماً موجوداً، لكن دلالته، رغم كونها واضحة تماماً، تصير متردِّدة. هذا التحوُّل في الموقع لدى الكاتب الروائي يخلط أحياناً العلامات إلى حد انعدام إمكانية تقدير صدقها أو كذبها. إن شبكات الدلالة، المحبوكة بأناة ومهارة، تبدو وكأنها يلغي بعضها بعضاً، ويُعَطِّلُ بعضها بعضاً. تعطيل مؤقَّت للمعنى، وللحكاية، بل للموضوع نفسه. نصٌّ

1) Gérard Genette, in **Travail de Flaubert** , Seuil, 1983.

فلوبير، كما لو كان مهجوراً، مُسَلَّماً عارياً إلى القارئ، يأخذ، إن صحَّ القول، في الوجود لوحده، بصورة خالصة، كما تمتلك استقلالها الذاتي أكوام الكلأ في [لوحات كلود] مونيه،* على تخوم اللاتشكيلي. لحظات مسكونة بالصمت، ترنُّ، خارج كلِّ بلاغة، بنوع من نداء المطلق. وقد استشعر فلوبير نفسه ذلك وعبَّر عنه. كتب في رسالته إلى لويز كوليه بتاريخ 16 يناير 1852، في عبارات تُذكِّر، فيما وراء موپاسان، بعبارات بودلير في **قصائد نثرية** :

«*ما يبدو لي جميلاً، ما أريد أن أفعله، هو كتاب عن لا شيء، كتاب دون ارتباط خارجي، يقوم بذاته من خلال القوة الداخلية لأسلوبه، كما تقوم الأرض في الفراغ. كتاب لا يكاد يكون ذا موضوع، أو على الأقلّ يكون موضوعه لا مرئياً تقريباً، إن كان ذلك ممكناً. إن أجمل الأعمال هي حيث يكون أقل ما يمكن من مادة [الموضوع]؛ كلما اقترب التعبير من الفكرة، كلما التصق بها المعنى وتلاشى، كان ذلك أجمل. أعتقد أن مستقبل الفن هو في هذا السبيل [...] إن الشكل، حين يصير حاذقاً، يتلطَّف؛ وينفصل عن كلِّ طقس [من الطقوس]، وكلِّ قاعدة، وكلِّ عيار؛ يغادر من الملحمي إلى الرواية، ومن الشعر إلى النثر؛ ولا يعود يعرف تقليدية ويكون حراً مثل كلِّ إرادة أنتجته*». (2)

صحيح أنه بعد فلوبير، ولزمن طويل - في الحقيقة حتى يومنا هذا - استمرت رواية العصر الواقعي، في الجيِّد والرديء. لكن أيضاً، وانطلاقاً منه، تزدوج إشكاليةُ التخييل بإشكالية **الكتابة**. إن «أزمة الواقعي» تغذي «أزمة الرواية». الرواية الحديثة، شأنها في ذلك شأن الفن الحديث، وعلى خطاه، لم تعد متيقنة من شيء، ما عدا ربما رغبتها في الإفضاء إلى عمل - كتاب - عن لا شيء.

*) كلود مونيه من الرسامين الانطباعيين الذين عاصرت حركتهم الأعوام الأخيرة من حياة فلوبير.

Flaubert, **Correspondance**, in G.Bollème, **Préface à la vie d'écrivain**, Seuil, 1963.(2

الفصل الثامن

القرن العشرون : عصر الشك

1. أزمة الواقعية، أزمة الرواية ؟

نشرت ناتالي ساروت، مؤلِّفة روايتين هاميتن : **انتحاءات**[1] **وصورة مجهول**، [2] في فبراير 1950 بمجلة الأزمنة الحديثة مقالاً بعنوان : **عصر الشك**. وقد نُشر بعد سنوات في عام 1956،[3] مع ثلاث مقالات أخرى تتممه وتوضحه، وهذا النص ـ البيان يتخذ موقفاً من الرواية المعاصرة. إنَّ التحالف، المريح بين المؤلِّف والقارئ، المعقود منذ عهد بلزاك، حول الشخصية المنمطة، وحبكة مبنية بناءً جيِّداً واستخدام الضمير الثالث، قد صار ـ كما يقال ـ متجاوزاً. يسود الحذر بين المتعاقدين ويمس على الخصوص الشخصية التقليدية. صار من المستحيل التمسُّك بالأعراف « الواقعية » للقرن الماضي. لم يعد العقد، كما تؤكِّد ساروت، تلقائياً. لقد دخلنا في عصر الشك.

والواقع أن الرواية في 1950 كانت قد دخلت منذ زمن طويل في عصر معارضة حـادة. منذ سنوات 1890، وقف جمهور من النقاد ضد قواعد الطبيعية، وبشكل أوسع، ضد مبادئ الواقعية. وقبل ذلك، في عام 1887، بعد انشقاق هويسمان [عن زولا والطبيعية] (الذي شرحه في مقدمة روايته بالمعكوس سنة 1884)، أدان خمسة من أتباع زولا في رسالة مفتوحة منشورة في [صحيفة] **الفيغارو**، « إفراطات » الأستاذ [أي زولا]، مازجين أصواتهم بالهجمات المضادة للروحيين والرمزيين. أناتول فرانس (الذي انتقد زولا بشدة) وبرونتيير (**إفلاس الطبيعية**)، قبل ليون بلوى (**محاضرات**

1) Nathalie Sarraute, **Tropismes**, Editions de Minuit, 1939.

2) **Portrait d'un inconnu**, Gallimard, 1948.

3) **L'Ere du soupçon**, Gallimard, 1956.

حول «**جنازة الطبيعية**»)، باريص، دي فوغيه (**الرواية الروسية، 1886**)، وآخرون، خصوصاً في بحث جول هوري حول التطور الأدبي في عام 1891، جميعهم يعلنون قطيعتهم مع التصوُّر السائد عن الرواية منذ بلزاك. لقد أعلنوا أنه قد فات أوان الأبحاث الموضوعية الواسعة ومنافسة الأحوال المدنية أو المحضر ذي الطموح العلمي والحتمي عن المجتمع المعاصر. وطالبوا بفسح المجال لمُثُلٍ «أَسْمَى»، متأثرة بأسرار السلوكات البشرية، ولأفكار فلسفية أكثر طموحاً. إن رَدَّ الفعل المثالي، الذي أخذ يشيع بين الروائيين، ينتصر في النقد وكاد أن يجرف الرواية ذاتها في الزوبعة. إن البعض، مثل ريمي دي غورمون أو جول رينار (**اليوميات، 1891**)، قد انتقل من ازدراء لبعض الروايات إلى ازدراء الرواية باعتبارها نوعاً أدبياً. إن رداءة إنتاجات أعوام 1890-1920، كما أوضح ذلك ميشيل ريمون،[1] قد غدى مثل تلك المشاعر. لم تكن الرواية أبداً، منذ المحاكمات المتعدِّدة التي أقامها الرقباء الكلاسيكيون، موضوعاً للتشكك على هذه الدرجة من العمومية.

إن هيمنة «الأساتذة الرسميين»، أناتول فرانس، باريص، لوتي، بورجيه، «وجهاء» الرواية، تبرر هذه الهجومات : فقد ظهر لكثير من الملاحظين أن النوع قد فقد كلَّ طراوة، وكلَّ إبداعية، وكلَّ قدرة على كشف جديد. ومن سخرية التاريخ أن الوصفات العتيقة لرواية القرن التاسع عشر : الوصف، الحوار، التحليل، لم يتم استبدالها، وظلَّت تحتلُّ الصدارة. بحيث أنه فيما وراء الاختلافات في المضمون، أو التعارضات الإيديولوجية، ظلَّ الشكل المكرَّس لرواية القرن التاسع عشر يهيمن دون أيِّ منازع، تبعاً لمغايرات الرواية : الرواية النفسية، رواية التسلية، الرواية التاريخية، الرواية عن البلدان الغريبة، الرواية الأطروحة. كان يبدو أن النوع يمتلك صفة الخلود والإنهاك في آن واحد. تحوَّلت أزمة الطبيعية إلى أزمة للرواية. هل سيكون المستقبل في يد أنواع أخرى ؟ استمرارية مبادئ الواقعية، استمرارية الرواية، نقد الواقعية وأزمة الرواية كانت تتعايش في سنوات الشك والانتقال تلك. وبمعنى ما، ورغم استئناف الإبداع الروائي، الواضح في فرنسا انطلاقاً من سنوات 1920 (والفعلي قبل ذلك)، وبشكل أوسع، رغم حصاد رائع من الروائع على الصعيد العالمي، يشهد على القوة المتجدِّدة للنوع، فإن أزمة الرواية لم تتوقَّف : الأمر على العكس من ذلك تماماً. فقد دخل الأدب بأجمعه منذ نهاية القرن التاسع عشر في مرحلة **نقدية** بالأساس، لم تفلت منها الرواية، هذه

1) Michel Raimond, **Le Romond depuis la Révolution**, A. Colin, 1967.
أنظر أيضا : **Le Roman**, A. Colin, 1988.

الطريقة الأدبية التي تهيمن كمياً [على سائر الأنواع]. كانت [ناتالي] ساروت على حق : إن القرن العشرين، بالنسبة للرواية، هو عصر الشك الخصب والملتبس. هنا أيضاً، كما في العصر الكلاسيكي، قد يحدث أن تكون فترة الهبوط أكثر إفصاحاً من فترة الصعود.

2. الشك الأكبر : بريتون والسُّوريالية

إن الحركة السوريالية، في سنوات تكوينها، قد نطقت ضد الرواية بمطاعن كبرى. وعبَّر عنها لأوَّل مرة بوضوح أندريه بريتون في **البيان السوريالي**.[1] وبالقدر الذي تبدو فيه السوريالية أهم حركة أدبية وفنية في هذا القرن [العشرين]، فإن الانتقادات التي وجهتها للنوع الروائي تستحق فحصاً دقيقاً. والحقيقة أنه على العكس من فكرة شائعة لكنها غير صحيحة، فإن هذه الإدانة لم تكن تحريماً قاطعاً لا رجعة فيه، ولا مسألة مذهبية، قائمة على ميل قاهر إلى المبالغة والاستفزاز. وأكثر من ذلك، لم تشكِّل قضية الرواية مسألة خصام بين أعضاء الحركة [السوريالية]. لا ننس أن [« رواية »] **نَادْيَا** لبريتون قد ظهرت سنة 1927، وكذلك أن [محاولة] **الإباحية** لآراغون قد أُلِّفت بين 1918 و1923، وصدرت [رواية] **فلأح باريس** [لآراغون] سنة 1925، قبل انشقاقات البيان الثاني لسنة 1930. مهما كانت الخلافات والتحفظات (صمت بريتون المستهجن، وانتقاداته)، فقد كان هناك، منذ زمن مبكِّر، مكان للسرد السوريالي إلى جانب الممارسات الأكثر شهرة للسوريالية كالكتابة الأوتوماتيكية وقراءة الأحلام، والكولاج.

السوريالية ضد الواقعية

يبدأ **البيان** باستحضار وجود ضائع، وجود الإنسان الذي يستسلم في العشرين من عمره إلى « مصير بلا ضياء ». يُكَرِّس نفسه قلباً وقالباً لضرورة عملية قاهرة، فيترك « الخيال الثمين » لطفولته، والذي كان لا يقبل بالحدود، يعمل حسب قوانين « نفعية اعتباطية ». إنه مطلبٌ شغوف **بالحرية** ضد طمأنينة الفكر : من الأفضل، كما يقال، أن يكون المرء ضحية لخياله. ويعلن بريتون : « ليست الخشية من الجنون هي التي ستجبرنا على تنكيس راية الخيال ».

(1 André Breton, **Manifestes du surréalisme**, Gallimard, 1970.

ثم بعد ذلك مباشرة : « يجب إجراء محاكمة الموقف الواقعي، بعد أن جرت محاكمة الموقف المادي ». إن الموقف الأوَّل، الأسوأ، هو علامة الاستسلام الكامل لقانون الجهد الأقل. وبعبارة أخرى، فالعدو، هو المذهب الوضعي. كان زولا يشجب الأحمق العاجز عن التعرُّف على الحقائق العلمية، وهي الموضوعات الوحيدة للمعتقد العقلاني. بريتون يشجب العلم والفن، والرأي العام الذي يجري تملُّق أذواقه الأشدَّ انحطاطاً. « إن الموقف الواقعي، المستوحى من المذهب الوضعي، من القديس توما* حتى أناتول فرانس، يبدو لي معادياً لكلِّ جهد فكري وأخلاقي. إني استفظعه، لأنه مجبول من التفاهة والحقد والادِّعاء السطحي ». هو الذي ينتج المسرحيات السخيفة، والكتب المهينة، وخصوصاً « غزارة الروايات ». إن الرواية تخمد فينا فضائل التمرُّد والتوقُّع. إن لها وظيفة التكيُّف والامتصاص، إنها ترغب في الانتقام » كما يقول بريتون في موضع آخر. إن إدانة الرواية لا ينبغي فهمها باعتبارها نقداً لـ « نوعٍ »، بقدر ما هي تمرُّدٌ ضدَّ موقف مبتذل، ورفض لوضعية ذهن مُحَقَّر.

وبالعكس فإن « الحماقة » هي من نصيب مفتتحات الرواية » التي كان نموذجها الذي اقترحه پول ڤاليري يوماً، هو نموذج المركيزة المشهورة،** والتي طالما عانى منها، على ما يبدو، منذئذ الروائي المتوسط. « خرجت المركيزة في الساعة الخامسة » أشهر مفتتح للرواية الفرنسية هي المثال المكثَّف لكلِّ سرد واقعي. مثل هذه العبارات تجرِّد الرواية من قيمتها، لأنها تُمَارس، كما يرى بريتون، « بمجرَّد أسلوب إخبار »، هذا مأخذ أوَّل، والمأخذ الثاني، كونها لا تقوم إلا على تحكمية الكاتب الروائي. نصادف مرة أخرى، تحت كفالة ڤاليري، نقد مالارميه لـ « ألفاظ العشيرة » التي لم تُمْنَح أيَّ « معنى أشدَّ نقاء ». وفيما يخص الميزة الثانية [أي تحكمية الكاتب الروائي]، لننتبه إلى أنَّ هذا الاستسلام هو على النقيض من تحكُّمية الكتابة الأتوماتيكية، التي تعرض، على العكس من ذلك، الضرورة القاهرة للفكر في حركته غير المُسَيَّرة. السوريالية لا تهرب من الواقعي؛ إنها تلاحقه، لكنه ليس هو بعينه. إنَّه **واقعي** أوسع وأشمل. يشهد على ذلك تعريف لفظة « سوريالية » الذي يأتي بعد صفحات : « آلية نفسية خالصة بواسطتها تتم محاولة التعبير، إما بواسطة اللفظ أو الكتابة، أو بأيٍّ وسيلة أخرى، عن الاشتغال الحقيقي للفكر ». الواقعي لا يوصل إليه

*) القديس توما الذي صار حسب تأويل خاطئ لما جاء في إنجيل يوحنا مثلاً للمتشكك حيث لم يؤمن بقيامة المسيح إلا بعد أن مسَّ جسد عيسى الذي انبعث من القبر حسب المعتقد المسيحي.

**) يروي بريتون عن پول ڤاليري أنه قال له يوماً رفضه لأن يبدأ رواية مثل هذه البداية التقريرية المبتذلة : « خرجت المركيزة في الساعة الخامسة ». وهذه العبارة لا توجد في أعمال ڤاليري، وإنما رواها عنه بريتون في البيان السوريالي.

بنزوة الفنان الذي يقوم بإظهار أيٍّ عنصر خارجي في الحياة اليومية، إنَّه النشاط الحر للذهن: «إملاء من الفكر، في غياب كلِّ رقابة يمارسها العقل، وخارج كلِّ اهتمام استطيقي وأخلاقي». وفي **البيان الثاني** [للسوريالية] تأكيد لهذا المطمح الأوسع: «كلُّ شيء يدعو إلى الاعتقاد بأنه توجد نقطة في الذهن حيث الحياة والموت، الواقع والخيال، الماضي والمستقبل، ما يمكن تبليغه وما لا يمكن، الأعلى والأدنى تكفُّ عن كونها مدركة في تناقضها».

إدانة الرواية الواقعية

ألحَّ بريتون بالخصوص على مظهرين متميِّزين للطريقة الواقعية: الوصف وسيكولوجية الشخصيات. الوصف هو قبل كلِّ شيء «عَدَمٌ» لكنه متكرِّر: تتابع لبطاقات بريدية هي بمثابة تعابير مبتذلة. في حين أن الاعتباطية الأساسية للتصوير الواقعي صادرة عن طبيعته الحاسمة المزيَّفة (إن ذلك التصوير الواقعي يعرض نفسه «بطريقة جازمة»)، فإنَّ الوصف يتجدَّد في تفاهته، على شكل طبقات متراصَّة باهرة وعابثة، «تَرَاكُب لصور في فهارس البضائع». والمثال الذي لا يجب احتذاؤه، والذي يختاره بريتون، هو وصف لغرفة صفراء، مقتطف من [رواية] **الجريمة والعقاب** لدستويفسكي:

«*كانت الغرفة الصغيرة التي أُدخل إليها الشاب مغطاةً بورق أصفر: كانت هناك أزهار الجيرانيوم وستائر من الموصلي على النوافذ؛ والشمس الغاربة تلقي على كلِّ هذا نوراً ساطعاً... لم تكن الغرفة تحتوي على أيِّ شيء خاص. كان الأثاث، المصنوع من الخشب الأصفر، عتيقاً جداً، إلخ.*».

نلاحظ أن بريتون اختار مقطعاً «بلزاكياً» جداً للروائي الروسي، كما لو أراد أن يؤكِّد ضد ومع [الباحث في الرواية الروسية ملكيور] دي ڤوغيه (الذي يعتبر أن الرواية الروسية أضافت إلى الواقعية فضائل الإنسية)، أن كلَّ الواقعيات، في هذه الحالة، متساوية؛ ونلاحظ كذلك، تبعاً لجاكلين شينيو،[1] أن بريتون قد محى [في المقتطف أعلاه]، عن طريق نقط الإغفال، ذكر راسكولنيكوف [**بطل الجريمة والعقاب**] الذي يمنح لوصف الغرفة، حيث سيرتكب الطالب جريمته، بُعْداً سردياً ودرامياً لا جدال فيه. إن بريتون يعلم جيِّداً أن «المؤلِّف له أسبابه» فيثقله باللوم: إنه يهيئ عقدة

1) Jacqueline Chénieux, **Le Surréalisme et le roman**, L'âge d'Homme, 1983.

قصته، تفاهة الديكور من الواضح أنها مقصودة، واللون الأصفر، كما يلاحظ ذلك ميشيل بوتور، ذو دلالة على مناخ. لكن بريتون يرفض أيَّ «تعليل» سردي. وإذا ظل هو خارج هذه الغرفة، فله أسبابه أيضاً. إن «الموتيف» تافه، لا قيمة استطيقية له. إضافة إلى أن المؤلِّف «يضيع وقته»، أي أنه يضيع على الخصوص وقت القارئ حين يجعله يعاني لحظة لا تليق بالأدب، لحظة أدبية من الهبوط والضعف. يريد بريتون أن يحمي نفسه من الخطر الذي تجرُّه مثل هذه القراءة. وبالفعل، فإن الرواية الواقعية، أكثر من أيِّ رواية أخرى، تتطوَّر في الزمن وتلتمس في الوقت نفسه زمن قارئها مُقَلِّصة لحظاته إلى أصغر قاسم مشترك لها، أي «الكسل» و«التعب». بدل أن تظهر قيمة الدقائق الثمينة للحماس، والتلاقي، والكثافة السحرية، فإنها تتلكأ عند الدقائق الأخرى. ولأنها علاوة على ذلك لا تشير إلى أي شيء في الحقيقة، لكنها تكتفي بالتسمية دون إضاءة، إن مشروعها قابل للنقد ثلاث مرات: أنا القارئ أمتنع، ولا أدخل.

يشجب بريتون الحرية الظاهرية في ممارسة السيكولوجية ـ المجال الثاني ـ (كلُّ شيء متوقَّع «بشكل رائع»، والبطل يتظاهر بإبطال الخطط التي تستهدفه). ذلك أن قراءة الرواية شبيهة بباطل ممارسة مبتذلة : مباراة شطرنج، لعبة الورق، لغة مصطنعة. وتبلغ فيها المناقشات حداً من التفاهة ينمسخ فيه «الفكر الحقيقي الذي يبحث عن ذاته». وبالعكس، فإن التحليل، في هذه المناظرات الزائفة، يقوم دون كلل بإرجاع المجهول إلى معلوم : وبهذه المناسبة تتمُّ إدانة پروست وباريص على السواء. لا تُهدر طاقة الخيال في هذه التجريدات التقريبية، التي تُسَوِّي الاختلاف الحاسم بين كلِّ الأشياء فحسب، بل تتم التضحية بـ«العاطفة»، ويجري انتقاص «الفعل» بل إلغاؤه. ويكتب بريتون: «يبدو لي أنَّ كلَّ فعل يحمل في ذاته تبريره، على الأقلِّ بالنسبة لمن كان قادراً على ارتكابه، وأنه يمتلك قدرة مُشِعَّة من طبيعة أيِّ تعليق أن يُضْعفها». ستندال هذه المرة هو المثال الذي يستشهد به، وموضوع إدانته هو الثرثرة السيكولوجية، التي تبلبل فينا الطاقات المتأصِّلة بدل أن تحييها وتُمَجِّدها. وعلى العكس من ذلك تضفي الرواية الواقعية القيمةَ على المقدرات الهزيلة للكاتب الروائي، المحكوم عليه باللاأصالة. هل هذه إدانة قاطعة للرواية ؟

امتداح العجائبي

لا يبدو الأمر كذلك، إذا انتبهنا إلى أن بريتون، ضد هذه الطريقة [في التفكير]، يمتدح العجائبي بعد بضع صفحات - ممثلاً في رواية **الراهب** [لماثيو غريغوري] لويس. «لنقل جازمين: العجائبي دائماً جميل، أيُّ عجائبي هو جميل، بل ليس جميلاً إلا العجائبي». إذن فكلُّ رواية ليست مدانة مسبقاً:

*«في المجال الأدبي، العجائبي وحده قادر على إخصاب الأعمال المنتسبة إلى أنواع دنيا مثل الرواية وبصفة عامة كلّ ما يتعلّق بالحكاية. ورواية **الراهب** للويس دليل رائع على ذلك. إن روح العجائبي تنفخ الحياة فيها بأكملها. وحتى قبل أن يحرِّر المؤلِّف شخصياته الرئيسية من كلِّ قيد زمني، فقد كنَّا نحسُّ أنها متهيِّأة لتعمل بإباء لا نظير له. هذا الشغف بالأبدية الذي يحركها بدون توقُّف يمنح نبرات لا تنسى لمعاناتها ولمعاناتي. أفهم أن هذا الكتاب لا يمجِّد من البداية إلى النهاية، وبأصفى ما يكون، إلاَّ ما يصبو من الروح إلى مغادرة الأرض، وأنه، إذا أزيل عنه قسم من الحبكة الروائية، الخاضعة لموضة ذلك العصر، فإنه يُشكِّل نموذجاً للإحكام والعظمة البريئة. يبدو لي أنَّ أحداً لم يصنع شيئاً أفضل من ذلك وأن شخصية ماثيلد، خصوصاً، هي الإبداع الأشدُّ تأثيراً والذي يمكن وضعه في رصيد هذا النمط **المجازي** من الأدب. إنها ليست شخصية بقدر ما هي غواية مستمرة...».*[1]

يتعلَّق الأمر بالنسبة لبريتون بالمحافظة على خط **الرغبة**، وبالتالي إمكانية **الغواية**، كما تشهد على ذلك رواية **ناديا**. فقد يوجد إذن استخدامٌ حَسَنٌ للتخييل، والاشمئزاز الذي أثارته الوضعوية الواقعية يمكن أن ينقلب إلى تمجيد للسحري، والخرافي، بالمعنى الذي أعطاه [المركيز دي] ساد لهذا المصطلح (إضافة إلى أنَّ بريتون، كما يقول، يتعرَّف على نفسه تماماً في تعريف الرواية الذي اقترحه دي ساد).

وإلا فسيبقى استعمالٌ ساخر (پارودي) للرواية. «من أجل كتابة روايات زائفة» هو واحد من تلك الألعاب الصغيرة الجادة جداً التي تسمح بها السوريالية في شخص بريتون، شريطة أن يفضح أوهام طريقة الروائي الواقعي، وسذاجاته المتركِّبة انطلاقاً من أفكار مبتذلة.

1) op. cit.

في مواجهة الكاتب الروائي، الرجل الثري المطمئنّ في شهرته الأدبية، فإن الشاعر، كما يرى بريتون، رجل طليق، متيقّظ لإثارة ممكنات لتركيبية الكتابة. ويتخيّل بريتون، في البيان الثاني، ألعاباً أخرى كذلك، ليست پارودية بقدر ما هي «مُخَيِّبة» [للتوقعات]. يتعلّق الأمر هنا بفاعلية حَدْيّة، وردت بهذا الصدد في ملاحظة عن ممارسة هامشية، لكنها مع ذلك ممكنة. يتكشّف فيها الواقعي حسب صيغ أخرى:

*«يبدو بالخصوص، أنه في الساعة الراهنة، يمكن توقع الكثير من بعض طرائق خيبة خالصة سيكون من آثار تطبيقها على الفن والحياة أن تركز الانتباه لا على الواقع، أو على المتخيَّل، بل، كما قد نقول، على **مقلوب الواقع**. يروقنا تخيُّل روايات لا يمكن أن تنتهي، مثلما توجد مشاكل تظل دون حل. متى ستوجد تلك الرواية التي ستعمل شخصياتها، المحدَّدة في إسهاب ببعض الخصائص الطفيفة، بطريقة متوقَّعة جداً من أجل غاية غير متوقَّعة، وبالعكس، تلك الرواية الأخرى حيث تتخلّى السيكولوجية عن ارتجال واجباتها الكبرى غير المفيدة على حساب الكائنات والأحداث، كي **تقبض** حقاً بين شفرتين على جزء من ثانية وأن تباغت فيه بذور الأحداث، وتلك الأخرى حيث تكفُّ للمرة الأولى مُشَاكَلة المناظر للواقع عن أن تُخفي عنا الحياة الرمزية الغريبة للأشياء حتى لأشدها تحديداً واستعمالاً، والتي لا تمتلكها فقط في الحلم، بل تلك الرواية التي سيكون تركيبها بسيطاً جداً، لكن فقط حيث تجرى معالجةُ مشهدِ اختطافٍ بكلمات التعب، وتوصف عاصفة بدقة، لكن بمرح، إلخ؟ كلٌّ من يرى أنه قد آن الأوان لإنهاء السذاجات «الواقعية» المستفزة، لن يجد صعوبة في أن يضاعف بنفسه من هذه المقترحات».*[1]

ردُّ الاعتبار إلى الإبداع

إجمالاً، يمكننا مع جاكلين شينيو، تلخيص المآخذ التي عبَّر عنها بريتون منذ 1924 ضد وضعوية الرواية: هزالة الوصف الروائي غير المبرَّرة، والسرد النوادري، وسيكولوجية الشخصية، والزمانية ـ التي تجعل من الكتابة الواقعية ومن قراءتها ممارسة خطرة، وتهديداً بتصلُّب الفكر. اتخذ هذا النقد في العشرينات مظهر المثالية، كما اعترف بريتون نفسه بذلك، لكن ذلك النقد أصَّر في الاعتماد على الإسهامات الحاسمة لفكر فرويد، وعلى الفيزياء المعاصرة (محاضرات آينشتين

1) André Breton, **Second manifeste du surréalisme**, op. cit.

مـؤرَّخـة بسنة 1922)، في مظاهرها النسبوية، أو الطاقية بصورة أكثر وحدوية ؛ كان يعتـمد كـذلك على سيكولوجيـة الشكل (الغـشتـالت) التي دعـمت حكـمه السلبي على الوصف الواقـعي المـزيَّف، قـبل أن يتـبنَّى بريتـون في 1930 المـادية الجـدليـة وتروتسكي.

إن الرهان في إدانة الرواية، كما تشرح جاكلين شينيو، بالنسبة للسوريالية، هو القضية المركزية، والخاضعة لنقاش دائم، المتعلقة بـ **حكم الواقع وحكم الإمكانية**. « كيف نجعل الممكن والحلم والخارق **واقعاً** ؟ أولاً بإرجاع الإنسان إلى مركز كلِّ روابط التشارك التي تحدد ذلك الإنسان. ومن هنا، فإن السوريالية (في تيارها الغالب المتحلِّق حول أندريه بريتون) تطرح انبعاثاً أصيلاً للفكر **التشاركي أو السحري**. لذا فإن نشاطات الجماعة - الاستطيقية أو غيرها - تبدو نتاجاً لـ « صنعة ارتجالية » (Bricolage) بالمعنى الكامل الذي يعطيه ليڤي - ستروس لهذه الكلمة : أشياء منتجة بواسطة نشاط ينبغي إدراكه في شمولية مقصدياته، في الروابط المتواشجة بين هذا الشيء وكلِّ الأشياء الأخرى - نشاط يتكفَّل فيه المتخيَّل بالنزوات اللاواعية. في نظام الفكر **الغنائي** هذا (مما يُبَاعد السوريالية عن الفكر الفرويدي الذي قد يُعتقد أنه متضمَّن في هذه الإشارة إلى اللاوعي) يكمن كل السِّحر السوريالي في جعل علامات تتشيَّد : إغراءات هي بمثابة دعوات، أحلام يتم تأويلها باعتبارها صيغ أمر لفعل **عـــاش**، علامات مكتوبة للكتابة الأوتماتيكية التي، كما يلاحظ موريس بلانشو، « ليست الكلمة هي التي تصير حرَّة بحصر المعنى، لكن الكلمة وحريتي تصيران شيئاً واحداً ».

ينحو هذا الاتجاه إلى عكس مبدأ الواقعية الذي هو في الأساس من الفن الغربي الحديث، في إحالته على « نموذج باطني خالص ».[1] في مواجهة الرواية في ممارستها الاعتيادية « يكون الإبداع غائباً ». ومن ثَمَّ، كما تقول جاكلين شينيو، « طريقتان للإبداع: طريقة بريتون، الذي يقترح علاقة **أخرى** بين الإبداع و« الحياة » (بواسطة نظرية للحدث اتخذت اسم المصادفة الموضوعية؛ ونظرية للكتابة تُقَدِّم هذه الأخيرة باعتبارها حدثاً **آخر**). هذا المنبع الإبداعي يميل إلى معالجة مدلولات. والطريقة الثانية [للإبداع] تقوم، كما يرى آراغون، على استخلاص كلِّ كتابة تشكيلية من لعب على الدوال (كما نراها في إوالية المُفْتَتَحِ، والمعارضة، والكولاج*) - في محاولة للرهان على أن لا تنطوي الكتابة على مفهوم للعالم ».

(1 André Breton, **Le surréalisme et la peinture**, 1928.

*) هذه من أهم الطرائق الأسلوبية في كتابة آراغون.

نحن بعيدون إذاً عن إدانة شاملة. تخرج الرواية من نقد بريتون مهزومة، لكن الواقعية تكون أشدَّ هزيمة. وبمعنى آخر، فإن ممارسة التخييل تجد نفسها تعاود انطلاقها، متجدِّدة، وقد استعادت إمكانياتها اللانهائية. إن أعمال آراغون (مهما كان تطوره فيما بعد [نحو الالتزام الشيوعي]) ولامبور وليريس وغراك، من ضمن آخرين، شاهدة على ذلك.

3. الشك الأكبر : پول ڤاليري

التقى أندريه بريتون بڤاليري ابتداءً من مارس 1914. لقد قصد المورد الصحيح. لكن الاعتراف المشهور عن المركيزة الذي شاع في الصالونات والمقاهي الأدبية، نجده، بذات الشكل تقريباً، تحت أقلام كتاب آخرين. مثلاً في [مجلة] **الأنباء الأدبية** بتاريخ 13 يونيه 1925، كتب إدمون جالو :

«رُوي [...] عن ڤاليري هذ القول: «سيكون من المستحيل عليَّ أن أكتب: عادت المركيزة إلى بيتها في الخامسة» هذه ليست مجرد مزحة. لقد حدَّثني صديقي القديم ستيوارت ميريل بقول مماثل: «لم أستطع أبداً أن أعزم على كتابة رواية [...] كيف تريدني أن أقول: «جلس إلى مائدة مقهى، وطلب قدح جعة»».

المركيزة المستحيلة

لم يُغيِّر ڤاليري رأيه حول هذه النقطة. منذ ملاحظاته لعام 1913 (الدفاتر) التي أعاد نشرها في Rhumbs [اتجاهات بَوْصَلية] (1926) حتى 1944 عشية وفاته، نجد الانتقادات نفسها ضد الرواية، هذا النوع الساذج والمزيَّف والمتحايل. قال سنة 1933 :

«من السهل الاستحواذ على جمهور بواسطة مشهد أو خطاب يتوجَّه مباشرة إلى ضعفنا، ويُعذِّب أو يفرح قلوبنا، ويجعلنا نعيش حياة مموَّهة، لاعباً على القوى الساذجة للحياة. لكن هذا الفن (الذي يقال عنه إنه إنساني) هو أكذوبة. وفيما يخصني، لا شيء يخمد حماسي مثل التعرُّف على إرادة مخادعتي وأن أبصر الآلة البسيطة لتلك المخادعة».(1)

1) Paul Valéry, **Conférence sur Mallarmé, Variété**,"Bibliothèque de la Pléade", Gallimard, 1957.

أو أيضاً سنة 1934، في مجلة Confluences [ملتقيات] :

« أتقبَّل أن تتطوَّر منتجات الفكر في الاعتباطية التي هي، على كلٍّ حال، « فضاءها » الطبيعي : لكني لا أحب عدم الاعتراف بذلك ».

لم يكن ڤاليري يحب أن يحس بالانخداع، وخصوصاً أن ينتقص من مزاياه إبداعٌ يفتقد الدقة الصارمة. لم يكن يحب الرواية، الوسيط المتميِّز لمثل هذه العمليات، كما كان لا يحب التاريخ للأسباب نفسها ولأسباب أخرى. كانت لديه عن مطامح وأعمال الفكر البشري صورة أرفع. وبالنسبة لمن لا يستند سوى إلى ما هو صادر عن ضرورة لا جدال فيها، تبدو الرواية كإثارة لما هو غير أصيل. اعتباطيةٌ، سيكولوجية جاهزة سلفاً، تفاهة المعالجات، فظاظتها؛ إن حيثيات اتهام ڤاليري تتطابق تماماً مع تلك التي عرضها بريتون. وكما يقول ميشيل ريمون، فقد حدث التقاء بين الڤاليرية والسوريالية ضد الرواية في فترة ما بين الحربين.

إن الشك، بالنسبة لبول ڤاليري الأديب، طبيعة ثانية وقد كتب عام 1925 :

« كنت أتهم الأدب، وحتى أعمال الشعر الدقيقة. يتطلَّب فعل الكتابة دائماً نوعاً من التضحية بالعقل. نعلم جيداً، مثلاً، أن شروط القراءة الأدبية لا تتوافق مع دقة بالغة في اللغة. قد يطالب العقل من اللغة الشائعة كمالاً وصفاء ليسا في مستطاعها. لكنهم نادرون أولئك القراء الذين لا يستمتعون إلا وعقلهم متوتر. لا يمكننا جلب الاهتمام إلا بفضل شكل من أشكال التسلية؛ وهذا النوع من الاهتمام سلبي ». [1]

إن من يكون شغفه الوحيد هو معرفة ذاته، « دون إغفالات، دون تنكُّرات، دون مجاملات »، يبدو له الأدب « فاقداً للجدارة ». هذه هي نقطة الانطلاق : البحث عن حقيقة حميمة وغير خاصة بتاتاً تخفض من قيمة ألعاب الأدب الكدرة الهزيلة، وحتى من الفلسفة. وما ينجو، عند الاقتضاء، من هذا الغرق هو الممارسة الشعرية (التي عاد إليها ڤاليري بعد « فترة السيِّد تيست* ») بالقدر الذي تكون فيه الممارسة هي مملكة الشكل، أو أيضاً بالمعنى المالارمي (ومن المعلوم أن ڤاليري كان تلميذاً لمالارميه)،

1) P.Valéry, **Préface à Une soirée avec M. Teste**, Gallimard, 1925.

*) شخصية ابتدعها ڤاليري وتمثل العقل الخالص والبحث العقلي عن المعرفة الشاملة وخصوصا معرفة قوانين الفكر، وكانت الشخصية الرئيسية في عدد من الأعمال.

حيث تقطع الصلة بـ « التحقيق الصحفي الشامل »، وبالتواصل اليومي، وبالإبلاغ العادي للمعنى، وبتبادل المدلولات. الشعر ممارسة خالصة للشكل (إنتاج الدوال، المتولِّدة عن تغيُّرات الجسد وحدها: أصوات، إيقاعات، « ترابطات مادية للكلمات، وآثارها في التوصيل والتأثير المتبادل ») بحيث أن « المعنى لا يمكن أن يتغلَّب على الشكل ويدمِّره دون رجعة ».[1] إن النَّزعة الذهنوية لمؤلِّف [ديوان Charmes] هي إذن أساساً متشبِّعة شبقياً بالممارسة الشعرية، إنه تحالف للروح والجسد لا يمكن تفكيكه لكنه خاضع للمراقبة، بهذا الثمن وحده، يتعاطى ڤاليري، حين يرجع من المناطق الجافة حيث يهيمن السيِّد تيست، إلى طراوة الشعر.

الرواية، من جهتها، بعيدة البعد كله عن هذا التقشُّف اللذيذ والمترفِّع: إنها « غير ممكنة التصور » لأنها توجد في جهة الاستعمال المحاكاتي، الوضيع والمحدَّد في آن واحد، للمعنى، كما يعرض ذلك في الصفحات المخصَّصة لمارسيل پروست وللرواية، بمناسبة تكريم **المجلة الفرنسية الجديدة** لمؤلِّف **بحثاً عن الزمن الضائع**. الرواية **خَطَل** في الخطاب، لأنها تستسلم لمواضعات، وتتورَّط مع الواقع، أو كما يقول، مع ممارسة « الحياة ». لا ينتقد ڤاليري، في الصيغة الواقعية للخطاب، تمثيلاً ناقصاً، أو غير ملائم، للمرجع المفترض، بل على العكس من ذلك فإنه ينتقد خضوعاً مفرطاً في حرفيته لذلك المرجع الحياتي، وتمثيلاً مفرط التوفيق. إن « التوهيم بالحقيقة » الذي يهدف إليه الخطاب الروائي وينتقده ڤاليري هو في الآن ذاته تام ولا يمكن الدفاع عنه، لا يمكن الدفاع عنه لأنه ذو فعالية كاملة. إن المشروع الروائي ذاته، هو الذي بطبيعته يكون تضليلاً وانحرافاً للفكر.

تكريم مارسيل پروست

« منذ زمن بعيد كنت أنام باكراً »* لن تروق ڤاليري كما لم ترق له « خرجت المركيزة في الساعة الخامسة »، بالنظر إلى الملاحظات المستخفة والمتفرِّقة التي يخصِّصها في البداية لپروست. يقول أنه قرأه قليلاً، ومنذ زمن طويل... ثم، دون تمهيد، يتساءل عن « جوهر » الرومانسك، في تقابل مع الشعر « الذي يحرِّك مباشرة كلَّ كياننا ». في حين أن الشعر تمرين مُقنَّن، منغلق على ذاته، فإن الرواية أساساً **مفتوحة**. لا تعرف من حدود سوى تلك الحدود التي تعرفها حياتنا اليومية والنثرية ذاتها. لا حدَّ لحريتها ولطبيعتها، لكنها لا تحرِّك سوى مظاهر زائفة: « مجموع واقعي تماماً من أشياء بعضها لا جدوى منه والبعض الآخر خيالي... ». ومن ثم، عند پول

1) **Valéry, Préface à un commentaire**, 1930.

*) الجملة الأولى في رواية مارسيل پروست، **بحثاً عن الزمن الضائع**.

ڤاليري، ذلك النقد الحاد للمتخيَّل الروائي، الفاقد للشكل، وغير المضبوط، والمنذور «لتوقُّعٍ عام وغير منتظم، هو توقُّعُنا ذاته للأحداث الواقعية». الروائي يُشَيِّد شخصيات، ويحدد أزمنة وأمكنة، ويتلفظ بأحداث يربطها «بوهم من السببية كافياً قليلاً أو كثيراً». والقارئ يستجيب لهذه المعالجات الفظَّة بأن يربط «نسيجاً من التفاصيل الحقيقية والاعتباطية» - «إشارات كلُّها غير ذات معنى وتكاد تكون لاغية لو اعتبرنا كُلاً منها على حدة» تمنح تجسيداً لأشكال الوجود الزائف للشخصيات - بوجودنا الحقيقي. هذه الحياة بالوكالة هي إذن لعبة مزدوجة من الارتباط والانفصال، والتسلسل والانقطاع : **القانون** الوحيد للرواية (تحت طائلة الموت) هو هذا **التوق** نحو غاية والذي هو عند القارئ، تنازل، واستسلام لـ «قوى حياة غريبة»، تافهة وخطيرة في آن واحد. الرواية، هي التافه غير القابل للانضباط، وتمرين لساحر ارتدَّ عليه سحره، وعوضاً عن أن تكشف الجوهري، فإنها تسلب القيمة عن الفن بمنحه الوجاهات الملتبسة للحياة. وليست «الرواية الشعبية» في هذا مختلفة عن رواية بروست مثلاً (يتحاشى ڤاليري هنا تسميته) :

«يمكن للرواية إذن أن تتقبَّل كلَّ ما يستدعيه ويتقبَّله كلُّ تفصيل منتظم لذاكرتنا حين تُرَدَّد وتُعلَّق على زمن كنا قد عشناه : ليس فحسب الصور الشخصية، والمناظر، وما يُسَمَّى «السيكولوجية»، وإنما أيضاً كلَّ ضروب الأفكار، وتلميحات إلى كلِّ المعارف. إن بإمكان الرواية أن تثير، وتتصفَّح مجموع الذهن». [1]

الرواية إذن - وفي هذه النقطة تبلغ مباينتها للسوريالية أقصى الحدود - هي في جهة الحلم :

*«وفي هذا ترتبط الرواية شكلياً بالحلم؛ يمكن تعريفهما كليهما باعتبار هذه الخاصية الغريبة : **أنَّ كل انزياحاتهما تنتسب إليهما**». ويضيف ڤاليري «لكنه يتم الربط غالباً بين القصائد والأحلام، وهذا يبدو لي عدم تَرَوٍّ في التفكير».* [2]

وبنوع من المفارقة، يتقارب هنا بريتون وڤاليري. لأن الممارسة الشعرية، عند هذا وذاك، هي ممارسة للغة، لا استسلاماً لمحسِّنات بلاغية. أو بعبارة أفضل : إذا تصوَّر ڤاليري أيضاً الشعر باعتباره مُحَسِّناً، فذلك لأنه «نظام خالص من محسِّنات وإمكانيات

1) Valéry, **Variété**,"Bibliothèque de la Pléiade", Gallimard, 1957.

2) Ibid

اللغة». كلاسيكية ڤاليري تتجاور مع حداثة بريتون: يكرِّس كلاهما نفسه لتقشُّف الخطاب، فلا يستهدفان إلا ما يكون في القول، كشفاً خارقاً لضرورة وبالتالي لحقيقة، في قطيعة جذرية مع الممارسة الاعتيادية للغة. انطلاقاً من هذا تتفجَّر كلُّ الاختلافات.

بالنسبة لڤاليري، ما الحلم إلا حلم - والرواية حلم مُوَحَّد النمط بطريقة تقريبية ومبتذلة: إنها قابلة لأن «تُلخص»، و«تُروى» (أي قابلة للاستنساخ بعدة أشكال متكافئة)، ولأن «تُترجَم»، و«تُطوَّر»، و«تُمَدَّد إلى ما لانهاية»... «كلُّ التقييدات التي يمكن فرضها عليها لا تصدر عن جوهرها، وإنما فحسب عن مقاصد ونوايا الكاتب الخاصة [أي التي لا تنحو إلى العمومية أو إلى الضرورة]».

لا أحد يدخل هنا*...

نصادف هنا من جديد الاهتمامات المعاصرة لأندريه جيد، خلال الحقبة التي احتدمت فيها الخصومة حول «الشعر الصافي» (بريمون). جعل جيد في [رواية] **مزيفو النقود** شخصية إدوار - وهو بطل وكاتب روائي لرواية لن يكتبها أبداً، وبديل لجيد نفسه، الذي لم يكتب من جهته إلا هذه الرواية الواحدة، وعلَّق عليها في **يوميات مزيفو النقود** - ينطق بأقوال حول «الرواية الصافية». إن الألاعيب المرآوية** غريبة عن ڤاليري (وعن بريتون!)، في حين أنها تحيل على أحد التقاليد الكبرى للرومانسك، من سرڤانتيس إلى [الكاتبين الأرجنتينيين] بورخيس وبيُوى كساريس، لكن بؤرتها، أو خط تقاربها، يتجسَّد في هذا السراب لرواية مجرَّدة من كلٍّ ما ليس روائياً، من كل ما لا ينتسب إليها، ومتخلِّصة من ثقل **انزياحاتها**. وفي الواقع، فقد حلم ڤاليري وجيد، كل من جهته، بمحكيٍّ يتألَّف من لانهائية ممكناته... وڤاليري وجيد، كل على طريقته، يقولان الشيء نفسه. الشاعر المتصلِّب من جهة، والمؤلِّف البالغ التعقيد لـ«Soties» [نوع من المسرحيات الهزلية القصيرة] أو لـ«المحكيات»*** من جهة أخرى، يريان في الرواية تعبيراً عن مزيج يتنافى مع صفاء الفن. في مقدمة **إيزابيل** (1911) قابل جيد بين الرواية، وهي عمل أدبي «لا مركز

*) تلميح إلى عبارة أفلاطون في **الجمهورية** التي تحظر على الشعراء دخول المدينة الفاضلة.

) **en abime، أي أن يتضمن الروائي بنيات سردية صغرى تعكس وتماثل البنية السردية الكبرى سواء في بناء الحكاية أو بناء الخطاب.

***) **soties** و**récits** نوعان أدبيان هامان في إنتاج أندريه جيد الأدبي.

له »، وموقع لتعدُّد زوايا الرؤية والشخصيات، والمحكي « الذي يقدِّم شخصية أساسية وينتقد موقفاً أخلاقياً في الوقت نفسه الذي يعرض فيه ذلك الموقف ». لكن هذا لا يزال كثيراً جداً على إدوار ـ وعلى ڤاليري. إن عداءه للرواية، كما رأينا، عداء جذري. ولا يمكن لقوة تحليله الكلاسيكية أن تخفي عنف الحيثيات، التي يغذيها الاستعمال البارع للمنطويات وللإيجاز.

وبالمقابل، فإن مبالغات بريتون المعلنة، وعباراته المدمِّرة المعبِّرة عن رفض لا ظاهري، بل أخلاقي بالأساس، تبدو معتدلة جداً إلى جانب الازدراء المتعالي لڤاليري، الشاعر الفَذّ الذي تحوَّل إلى حَبْر رسمي للآداب. لا يدخلن أحد هنا إن لم يكن، على شاكلتنا، شاعراً! وأما المركيزة المتلهِّية بانشغالاتها التافهة، فهي خارجة دائماً عن المجال الحصري الذي خطَّه مؤلِّف [محاورة] أوپالينوس ؛ إنها لا تصلح، في أحسن الأحوال إلا لشغل أوقات الفراغ الغامضة لأمثال مارسيل پروست.

4 . واقعية فوق كلِّ الشبهات : النقد الماركسي

وجهة النظر الماركسية مخالفة تماماً. إن الواقعية، بمدلولها الأدبي والفني، تحتل فيها مكانة متميِّزة. فهي، بكل منطقية، المذهب الذي تستند إليه وجهة النظر الماركسية تلك؛ وكذا، فإنها تمنح الصدارة، ضمن الأنواع، للدراما وخصوصاً للرواية. لكن أية واقعية وأية رواية؟ في حين أنَّ ماركس وإنجلس قد اعتمدا في تحليلهما على أعمال روائية (لبلزاك وأوجين سو مثلاً)، فإن الموقف اللينيني، الذي يؤكِّد على الحزب وعلى نظرية الانعكاس، يُلِحُّ على الدور العملي، والنافع، والناجع، للأدب في معركة انعتاق البروليتاريا.[1] أما الستالينية، التي قبضت على السلطة منذ العشرينات، والمضطرة لانتظار ثورة في أوروبا لا تأتي، فقد وجَّهت عشوائياً التطور الاقتصادي في بلد واحد، متخلِّف في قسم كبير منه، هو الاتحاد السوڤييتي؛ واستبدلت في المجال النظري بالديالكتيك الماركسي مُدَوَّنة مَكْنَوية [غير جدلية]. وفي مجال الممارسة، كَبَحَتْ كلَّ نشاط فكري وفني غير امتثالي. وكان على الفنانين والكتاب، بمثابة مشاركة في المجهود العام، أن يصيروا دعاة متحمِّسين للحزب وزعيمه المعصوم [ستالين]، ويتحوَّلوا إلى مُنَفِّذين خنوعين، وكلاب حراسة! أعظم

1) Lénine, **La littérature et l'organisation du Parti**, 1905.

هؤلاء تحطموا، أمثال ماياكوفسكي [الشاعر] وآيزنشتاين [المبدع السينمائي]، وآخرون فقدوا راحتهم، أو روحهم أو سعادتهم.

في عـــام 1934، أثناء المؤتمر الأول للكتاب السوفيات، أعلن [مكسيم] غوركي شعار الواقعية الاشتراكية. وفي حين أنه قد تجابهت في ألمانيا والاتحاد السوفييتي على الخصوص، تفسيرات متعارضة حول معنى تلك الواقعية ـ فقد خُنقت كلُّ مناقشة علنية في العالم الشيوعي بعد هزيمة ألمانيا الهتلرية [في 1945]. وقـام جدانوف، أحد أعوان ستالين، منذ 1946، بتثبيت العقيدة. إن « ماركس وإنجلس لم يؤسِّسا فلسفة جديدة مباينة كيفياً لكل الأنظمة [الفلسفية] السالفة، مهما بلغت تقدميتها » فحسب، ولكن « أدبنا هو الأشدُّ فتاءً من بين جميع آداب كلِّ الشعوب وكلِّ البلدان. إنه في الوقت نفسه أغناها بالأفكار، وأكثر تقدمية وثورية ».[1] هـــذا الرضى عن الذات الصلد يُصاحب بتعليمات جازمة لتصوير البطل السوفييتي، باعتباره كائناً إيجابياً، مُعَافىً، ستخانوفياً،* يبني وهو يتغنَّى مع رفاقه بمجتمع المستقبل الشيوعي المشرق... خزعبلات الواقعية الاشتراكية، التي تدعو، في موازاة مع ذلك، من وجهة نظر الشكل، إلى سرد وعظي من أتفه ما يكون. واقعية لا تحترم الوقائع، ورواية مُكَمَّمة، وإبداع أدبي مبرمج رسمياً. أيستحقُّ كلُّ هذا تشريفه بالعرض؟ أجل، دون شك، إذ بالإضافة إلى الأمل العظيم الذي بعثته الثورة البلشفية بعد فظاعات الحرب العالمية [الأولى]، والحظوة التي تمتَّع بها طويلاً النموذج السوفييتي في كل المجالات خارج حدود الاتحاد السوفييتي، فإن مذهب الواقعية الاشتراكية قد ألهم، من بين آخرين، فنانين ممتازين، وكان مناسبة لنقاشات ذات أهمية كبرى، مثل تلك التي تواجه فيها، في الثلاثينات على صفحات مجلة **الكلمة** وخارجها، كلٌّ من برتولت بريشت وجورج لوكاش.

لوكاش مُنَظِّراً للرواية

نعلم المكانة التي يحتلها بريشت في الشعر، والنقد، والمسرح المعاصر. أما جورج لوكاش، فقد كان ممثِّلاً نمطياً لمثقفي أوروبا الوسطى في قرننا، أصابته الماركسية إصابة مباشرة. كان مساره مُعَقَّداً ولا يخلو من المنعطفات، إن لم تكن التراجعات، تحت وطأة الستالينية، غير أنه يظلُّ ـ من بين صفات كثيرة ـ من أعلى قمة

1) Andrei Jdanov, **Au sujet de l'art et de la science**, 1951.

*) ستخانوف عامل سوفييتي أصبح مضرب المثل في الحماس للعمل وحجم المردودية في المنجم الذي كان يعمل فيه.

ثقافته الواسعة أهم ناقد ماركسي الاتجاه للواقعية وللرواية في القرن العشرين.

كان لوكاش الشاب قد ألَّف **نظرية الرواية**[1] منذ 1914-1915 وصدر الكتاب فـــي 1920 . ويتناول فيه، بمصطلحات المثالية الهيغيلية، صيرورة الرواية، الشكل الملحمي الحديث بعد اختفاء الملحمة اليونانية :

« بين الملحمة والرواية ـ صيغتا توضيع الأدب الملحمي الكبير ـ لا يعود الاختلاف إلى الاستعدادات الداخلية للكاتب، بل للمعطيات التاريخية ـ الفلسفية التي تفرض نفسها على إبداعه. فالرواية هي ملحمة عصر حيث الكلية الممتدة للحياة لم تعد معطاة بكيفية مباشرة، إنها ملحمة عصر أصبحت فيه محايثة المعنى بالنسبة للحياة معضلة، لكنه مع ذلك، لم يَكفَّ عن الطموح إلى الكلية » .

الروح، بعد أن فقد الكلية، يبحث في الرواية وبواسطتها عن غزو العالم :

« الرواية شكل المغامرة، تلك التي تليق بالقيمة الخاصة للسريرة؛ ومحتواها هو تاريخ هذا الروح الذي يجوب العالم ليتعلَّم معرفة نفسه، ويبحث عن مغامرات ليختبر نفسه فيها، وبواسطة تلك التجربة، تظهر قدرته، ويكتشف جوهره الخاص » .

موقعان متضادان يحدِّدان تنميطاً للنوع الروائي قائم على العلاقة الوحيدة : شخصية–عالم : إما أن الروح أضيق من العالم (في **دون كيشوت**، رائعة المثالية المجرَّدة، لا تتوصَّل البداهة الذاتية إلى ملء الواقع الفعلي) ؛ أو أن الروح أوسع من العالم (الأعمال الروائية لـ « رومانسية انجلاء الوهم »، في القرن التاسع عشر، تعرض بطلاً روحه بالغة الثراء، ينحو إلى السلبية، وإلى تجنُّب المواجهات والصراعات الخارجية ـ والحالة القصوى هي [شخصية] أوبلوموف في رواية غونتشاروف التي تحمل الاسم ذاته) . ويرى لوكاش في [نوع] رواية التربية محاولة للتركيب، المنذورة إلى التخلِّي الإرادي، الذي يُقيم نوعاً من التلاؤم، الناقص وغير الثابت، بين روح البطل والعالم (رواية **ڤيلهلم مايستر** لغوته) . وبما أن الفرد الحديث لا يستطيع العثور من جديد على وحدة الشعور التي كانت سائدة في الثقافة القديمة، فإن الوعي الحديث يظلُّ ممزَّقاً، والشخصية « إشكالية »، والرواية هي الشهادة الكبرى على ذلك.

1) George Lukacs, **La théorie du roman**, Gonthier, 1963.

الانتقال إلى النظرية الماركسية

انضم لوكاش في 1918 إلى الحزب الشيوعي الهنغاري. وانطبعت إنتاجاته اللاحقة جميعها بطابع الماركسية. وقد حاول أن يُمَفْصِل تحليل العمل الأدبي بتحليل الشروط المادية والإيديولوجية التي تُوَجِّه إنتاج ذلك العمل، لا بطريقة وضعوية سطحية، بل تاريخية وجدلية (العلاقات بصراع الطبقات، العلاقات بالرهانات السياسية والثقافية الحالية، وبالمنظور التاريخي الذي خطَّته الماركسية). وكانت الرواية الواقعية تنسجم بصورة خاصة مع هذه الحركة المتراوحة المستمرة، ومع صياغة في منظور للفردي والعام، الخاص والعمومي، الماضي والحاضر، المادي والفكري، العملي والنظري، - لأنَّ ذلك إجمالاً كان هو طموحها ذاته وبرنامجها. تعرَّفت الماركسية في الواقعية على رؤية متجانسة مع رؤيتها، عن طريق انشغالها بتعقيد البشري وكلِّيته. وهكذا، فإن لوكاش في **الرواية التاريخية**[1] (1936-1937)، يربط «كلية درجة التطوُّر التاريخي للمجتمع البشري»، وهي الشكل المُمَركس لـ «كلية الأشياء» الهيغيلية، بمفهوم «الحياة الشعبية» (الأوسع من «الحياة البرولتارية»). ويتحدَّد البطل الإشكالي، من جهته، باعتباره «نمطاً أدبياً». هذا المفهوم مُسْتَعار طبعاً من بلزاك، ومن القراءة التي قرأه بها مؤسِّسا الماركسية [أي ماركس وإنجلس]. كان إنجلس يقول: «الواقعية، بغض النظر عن الأمانة للتفاصيل، تعني التمثيل الأمين لشخصيات نمطية في شروط نمطية». في [كتابه] **بلزاك والواقعية الفرنسية**[2] مثلاً، قدَّم لوكاش نسخة ماركسية ذات طابع هيغيلي للنظرية البلزاكية، جاعلاً من النمط، وهو تركيب من العام والفردي، «درجة التطور الأعلى والانتشار الأقصى للإمكانيات الكامنة في اللحظات الحاسمة من حقبة تاريخية»، و«تمثيل الحدود القصوى التي تجسِّد في الآن ذاته قمم وحدود كلية الإنسان والحقبة». وبذلك يستطيع الكاتب الروائي فهماً أفضل للحاضر، وأيضاً للمستقبل الذي سيولد حتماً من تصارع التناقضات الراهنة. ويعلِّق هنري آرڤون:[3] «إدراك المعنى الكامن في حقبة، هو تقريباً تسريع لتطورها؛ فهم التناقضات، يعني حَلَّها».

هذه النقطة الهامة من القراءة الماركسية للسرد الواقعي تُفضي إلى نقاش في العمق: ألا يتطابق هذا الوعي الصائب مع الوعي الصائب للمذهب الماركسي،

(1 Lukacs, **Le Roman historique**, Payot, 1965.

(2 Lukacs, **Balzac et le réalisme français**, Maspéro, 1969.

(3 Henri Arron, **Lukacs**, Seghers, 1968.

وبالتالي لتعليمات الحزب ؟ أكَّد لوكاش ذلك في فترة تحت ضغط الستالينية. أم أن ذلك الوعي الصائب هو نتيجة للاستبصار و« الأمانة » الرفيعة للروائي الواقعي، مهما كانت، فضلاً عن ذلك، معتقداته، و« وعيه المغلوط » ؟ هذا الموقف كان هو الموقف الأكثر استمراراً عند لوكاش. لم يكن سكوت، وبلزاك، وتولستوي، ثوريين إطلاقاً، ولا حتى تقدميين. ورغم ذلك فقد بلغوا « الأعماق الحقيقية للحقيقة التاريخية » بفضل استخدامهم الصائب عبقرياً لـ « النمط » الروائي الموضوع في شروط نمطية. هذا الموقف مطابق لملاحظات ماركس وإنجلس حول بلزاك، لكنه لا يخلو من صعوبات نظرية. إنه يتطابق بالخصوص مع « كلاسيكية » لوكاش، المتشبِّع بالأدب « العظيم » للقرن التاسع عشر، أدب « الواقعية النقدية »، الذي فضَّله (لسبب بديهي !) على الواقعية الاشتراكية، والذي لم يرغب أبداً أن يقطع الصلة به.

الطيِّب والخبيث

نتيجة لتبنِّي نظرية النمط، لم تكن كل واقعية، عند لوكاش، بريئة من كل شبهة. إذا كانت واقعية بلزاك، وستندال، وتولستوي، وتوماس مان فوق كل شبهة، على غرار الماركسية الاستطيقية التي اصطفتها وضمَّتها إليها، فهناك واقعيات « رديئة »، أشكال منحطة ومخروبة، عند زولا، أو يبتون سنكلير، أو ألفريد دوبلن، مثلاً، واقعيات مثيرة للشبهات. إن بلزاك وتولستوي، وبدرجة أقل ديكنز أو تشيخوف، قد ربطوا دائماً حميمياً القضايا الكبرى لعصرهم مع « آلام الشعب »، وأدركوا في العمق الطابع « التقدمي بطريقة متناقضة » للتطور الرأسمالي، وعرفوا كيف يزاوجون في « وحدة عضوية » بين الواقعية الكبرى و« الإنسية الشعبية ». إن أنماطهم وسردهم هي في الآن ذاته حقيقية (إنها تنطق بالحقيقة الطبقية العميقة للبنية التاريخية التي يصفونها) وإيجابية (إنها تدعو إلى التخطِّي، وتشيع الإيمان والتفاؤل بتقدم أمتهم وتقدم الإنسانية). وبالمقابل، فإن زولا،[1] مثلاً، لم يمتلك أبداً تصوُّراً شاملاً عن الإنسان : إنَّه ينحطُّ بالشروط الاجتماعية والتاريخية إلى معطيات فيزيولوجية. وليست له، في ترابط مع ذلك، رؤية جدلية، أي تناقضية وديناميية، للواقع. يرى في المجتمع « بطريقة آلية » جهازاً متجانساً يجب إزالة مظاهره غير الصحية : إن زولا لا يدعو سوى إلى محاربة « الجوانب السيِّئة » للرأسمالية. فكره التقدمي مطبوع، بالرغم عنه، بضيق

1) "Pour le centième anniversaire de la Zola", **in Balzac et le réalisme français**, op. cit.

أفق برجوازي ينتقد بلزاك أو ستندال بسبب مبالغاتهما الرومانسية، في حين أن تلك التضخيمات الملحمية تكشف عن النقائص العميقة للمجتمع الذي يصوِّره الروائي. وعلى العكس، فإن الطموح إلى حقيقة مشتركة و«علمية» يهبط بالطبيعيين إلى مرتبة مجرد مؤرِّخين للحياة اليومية. ما عاد هناك صراع: إنهم متفرِّجون خالصون. وعوضاً عن الوحدة الجدلية للنمطي والفردي، نحصل على متوسِّط ميكانيكي وإحصائي. أخيراً، بما أن الإنسان ومحيطه منفصلان جذرياً أحدهما عن الآخر، فإن زولا حين يتخلَّى عن الرتابة الطبيعية، يسقط في تصنُّع مثير وزخرفي، مثل هيجو والرومانسية عموماً. لم يكن زولا عظيماً إلا بالرغم عنه.

معركة من أجل المستقبل أم من أجل الماضي ؟

وهكذا يحارب لوكاش على جبهتين. إن فلوبير، رغم مزاياه الفذَّة باعتباره واقعياً، قد أيأس من مستقبل البشرية؛ لقد أدار ظهره، بعد 1848، إلى النضالات التحررية للبرولتاريا: إخفاق أبطاله الخائبين هو الدليل على ذلك، وهو صدىً لمواقفه الشخصية. وفي هذا المنظور يصبُّ لوكاش تأنيبه على الذاتوية البرجوازية الانحطاطية لجيمس جويس، وبروست، وكافكا، وموزيل، وينغر، وغوتفريد بنْ، وبيكت، أو كذلك الوجوديين، هذه الانعكاسات للمرحلة «الأمبريالية» (بمفهوم لينين) في الرأسمالية؛ ويحارب الأوهام الوجدانية لـ«الرومانسية الثورية» (وعلينا أن نفهم: الواقعية الاشتراكية)، وينتقد جهود «الطليعة» للقطيعة جذرياً مع التراث الواقعي السالف. إنه يفضِّل الواقعية البرجوازية، لكن التقدمية، عند هاينريش مان، وخصوصاً عند توماس مان، الذي خَصَّه لوكاش طوال حياته باهتمام شغوف، يفضلها على اللاواقعية المتشائمة لكافكا وعلى نظرية التبعيد* لبرتولت بريشت، القاتلة للوحدة العضوية بين الذات والموضوع، وبين الخاص والعام. كان يقول لبريشت، وهو لم يكن قبل الحرب العالمية [الثانية] يعرف أعماله: عليك أن تظلَّ أرسطياً، لا تنحرف عن المحاكاة. وبهذا الشرط، ستتجنَّب الأخلاقية المجرَّدة، المُضرَّة بالقضية المشتركة. صحيح أن تكتيك النضال ضد الفاشية هو في المنبع من هذا التعارض. لكن الخلافات تظهر أيضاً بمصطلحات شكلية، وأدبية بالخصوص، وتصيب السخرية

*) distanciation (وبالألمانية verfremdung): من أهم مبادئ المسرح الملحمي عند بريشت وتقوم إجمالاً على ضرورة «ابتعاد» الممثل عن دوره وخلقه لمسافة «نقدية» تمنع من السقوط في التقمُّص.

البريشتية هدفها في مواجهة جدية الفيلسوف الهنغاري. يلاحظ بريشت :[1] «يوصي لوكاش الكتاب أن يكونوا مثل تولستوي، لكن دون نقاط ضعفه؛ كونوا مثل بلزاك، لكن كونوا أبناء عصركم». إن النقاش حول التعبيرية الذي أثارته مجلة **الكلمة** هو الذي يعرض اللمحات الأكثر إنارة. يقول بريشت إن التقنيات الأدبية الجديدة تعبِّر عن حاجات وطموحات عصرنا. والحال أنه كما يُدين لوكاش «الربورتاج» [التحقيق الصحفي]، وهو محاولة لتجاوز السرد الواقعي التقليدي، فهو يرفض كذلك أشكال الكولاج، والمونولوغ الباطني، وهي جميعها أشكال تلعب على الانفصال والتواقت، ولا يطيقها مُنَظِّر شغوف بالكلية. ويرد بريشت :

«فيما عدا لو أردنا أن نعطي عن الواقعية تعريفاً شكلانياً صرفاً، يماثل ذلك الذي كان يُقَدَّم حوالي التسعينات [من القرن التاسع عشر] عن الواقعية في مجال الرواية البرجوازية، فإنه من الممكن القيام بكلِّ الاعتراضات الممكنة ضد تقنيات السرد مثل المونتاج [التوليف]، أو المونولوغ الباطني، أو التبعيد، لكن لا يمكن مطلقاً القيام بذلك من وجهة النظر الواقعية. طبعاً، يمكن أن يوجد مونولوغ باطني من اللائق تسميته بالشكلاني، لكن منه أيضاً ما يكون واقعياً، وبواسطة المونتاج يمكن تصوير عالم العمل [والعمال] بالدقة ذاتها، دون شك. لا ينبغي، في قضايا الشكل الخالص، الحديث عشوائياً باسم الماركسية؛ فذلك التصرُّف ليس ماركسياً».[2]

إن الشك، المشروع من نواحٍ عديدة، الذي يردِّده لوكاش بصدد تحوُّلات الواقعية، يكون مصاحباً لديه برفض كلِّ محاولة معاصرة لخلق أدب من عصرنا، واقعي أو غير واقعي. ولهذا السبب نفسه فإن لوكاش نفسه يصبح عرضة للشك الذي وصفته ناتالي ساروت. لن ينتهي الجدال حول تقويم النتائج المتناقضة لمعركته من أجل المستقبل ومن أجل الماضي.

1) في رسالة إلى ف. بريدل المدير المشارك لمجلة **الكلمة**، **1938**.
Id. (2

5. شكوك...

الأدب البروليتاري، المنتوج المتدنّي للواقعية الروائية، الذي حاربه لوكاش في أوروبا الوسطى، قد انتقده أيضاً في فرنسا أتباع بريشت وسارتر، مثل رولان بارت الشاب الذي أصدر سنة 1953 واحداً من النصوص الحاسمة في النقد الأدبي لتلك الحقبة: **الدرجة الصفر للكتابة**.[1] في حين أنه منذ1923 وقف تروتسكي ضد الأطروحات الإرادوية، التي يجعلها مستوى النمو الاقتصادي، والاجتماعي، والإيديولوجي، وَهْمِيةً، عن أدب بروليتاري يولد كامل العُدَّة بعد الانتصار السياسي، فإن بارت، بعد سارتر، قد هاجم بشراسة في شخص [الروائي الفرنسي أندريه] ستيل و[المفكر روجيه] غارودي، الكتابة البرجوازية الصغيرة التي يمارسها ويتبجَّح بها «الكتاب الشيوعيون» باعتبارها النموذج الذي لا يمكن تجاوزه لواقعية بلا حدود. هذه الكتابة تمّ تشبيهها بإنشاءات المدرسة الابتدائية، فهي لمَّا تتغنَّى بالأفراح البسيطة للعمل في المصنع، والرفاقية العمالية، والاتصال النبيل والمباشر بالمادة، فإنها تكثر من حذلقات التعبير وجرأة «الأسلوب» المزيَّفة*: «كان يحتضن أوَّل دقيقة سعيدة من حياته»، ويعلِّق بارت: تصنُّعٌ جديد، ولغة اصطلاحية لمثقف يريد أن يتكلَّم مثل الشعب لغة متخمة بالمواضعات «لا تعرض الواقع إلا بين قوسين»، ومرصعة، لاستيفاء الوزن، بعبارات شعبوية: «في مهب الريح، والبيريات والقبعات مهتزة فوق العيون، كان ينظر بعضهم إلى بعض في غير قليل من الفضول» ويتساءل بارت: «قد يكون في هذه الكتابة الرزينة للثوريين، إحساس بالعجز عن خلق كتابة حرة منذ الآن. وقد تنطوي على فكرة توحي لنا بأن الكتاب البرجوازيين وحدهم يستطيعون الإحساس بتلوث الكتابة البرجوازية: ذلك أن انفجار اللغة الأدبية كان من صنع الوعي ولم يكن من صنع الثورة». وهذا السؤال أساسي. هل يعني الشكُّ الحائم حول الكتابة الروائية منذ فلوبير، تخلياً شاملاً عن الشكل الأعلى للوعي الأدبي، أي الواقعية كما يعتقد ذلك لوكاش، أو أن تلك الكتابة تنفتح على إبداعات الحداثة؟ بالنسبة لكلِّ أولئك الذين أدركوا أنهم يدخلون إلى عصر الشك، فليس هناك من شكٍّ في الجواب. إننا لا نرى إنكار الكتابة الروائية ونهايتها، بل نرى مرحلة جديدة من تعميقها. القرن العشرون، في أفضل جانب منه، ينطلق بدوره بحثاً عن الرواية.

1) Roland Barthes, **Le Degré zéro de L'écriture**, Seuil, 1953.

*) أي يذكر بتيار التصنيع والحذلقة الذي كان سائدا في أدب القرن السابع عشر وسخر منه موليير على سبيل المثال.

الفصل التاسع

بحثاً عن الرواية

1. الرواية باعتبارها بحثاً

« الرواية باعتبارها بحثاً »، هذا هو عنوان محاولة موجزة لميشيل بوتور، صدرت سنة 1956، في [مجلة] **دفاتر الجنوب**، ثم جمعت مع محاولات أخرى في كتابه **محاولات عن الرواية**.[1] وفيها يعرض بعبارات واضحة إشكالية الرواية الحديثة. كتب بوتور إن الرواية، وهي شكل خاص من ما لا يحصى من المحكيات المحيطة بنا، ليست في حاجة، بخلاف تلك المحكيات، إلى الاعتماد على بداهة أو شهادة خارجيتين. إنها تحمل في ذاتها مرجعياتها، ولهذا السبب، تشكِّل موقعاً متميِّزاً لدراسة الواقع كما يبدو لنا : « الرواية هي مختبر السرد ». إن استكشاف الأشكال الروائية يجلو ما في رؤيتنا العادية من عَرَضية، يزيل عنها القناع، ويكشفها؛ وبالمقابل، فإنه يكشف أيضاً، في الواقع، عن أشياء جديدة. وهكذا فإن الرواية باعتبارها بحثاً، تلعب بالنسبة لوعينا بالواقع « دوراً ثلاثياً من الكشف، والاستكشاف، والتكيُّف » - في حين أن الروائي الأكثر تقليدية، والذي لا يزعزع عاداتنا، يستسلم للسهولة. إنه ربما يهدف لنجاح أكثر يُسراً، لكنه أكثر من ذلك يصبح متواطئاً مع التصوُّرات المبتذلة ومع الانزعاج الذي تثيره. بحيث أن الإبداع الشكلي، بعيداً عن أن يتعارض مع الواقعية، فإنه يشكِّل « الشرط الذي لا بد منه لواقعية أكثر تعمُّقاً. تبدو فيه ثيمة، أو موضوع الرواية، غير منفصل عن الشكل (والأسلوب واحد من مظاهره). ليست الواقعية والشكلانية متناقضتين على الإطلاق، إنهما على العكس من ذلك يشتركان مع « رمزية » كلِّ رواية في وحدة لا انفصام لها. ويستخلص بوتور : « ينتج عن هذا كلّه، أنَّ كلَّ تحوُّلٍ حقيقي للشكل الروائي، وكلَّ بحث مثمر في هذ

(1 Michel Butor, **Essais sur le roman**, Ed. de Minuit, 1960-64.

« ينتج عن هذا كلّه، أنَّ كلَّ تحوُّلٍ حقيقي للشكل الروائي، وكلَّ بحث مثمر في هذ المجال، لا يمكن أن يحصل إلا في أثناء تحوُّل لمفهوم الرواية ذاته، ذلك المفهوم الذي يتطوَّر ببطء لكن بطريقة لا مفرَّ منها (كلُّ الأعمال الروائية الكبرى في القرن العشرين تشهد على ذلك) نحو نوع جديد من الشعر». يعرِّفه بوتور من جهته باعتباره ملحمياً وتعليمياً في آن واحد – ضمن تحوُّلٍ لمفهوم الأدب ذاته الذي صار يبدو، ضمن اشتغال المجتمع، باعتباره « تجربة منهجية » لا مجرد ترفيه وبذخ.

مهمة الأدب السامية، ضرورة البحث الروائي وقيمته، تداخل الشكل والمضمون، تطور الرواية باعتبارها وسيلة لمعرفة الذات الكاتبة كَمَا لمعرفة العالم، الروابط المتزايدة الوثاقة بين « الأنواع » داخل الأدب ذاته الذي يوجد هو نفسه منغمراً في عملية تحوُّل : جميع هذه الثيمات تفرض نفسها بقوة على عصر الشك، أي عصرنا. يجلوها الأدب الروائي الحي، وكذا النظرية الروائية التي ينحو ذلك الأدب الروائي بقوة للتطابق معها.

وهكذا، فإن البحث الحديث والمعاصر، في الممارسة كما في النظرية، قد تساءل بشغف حول مقدرات الكاتب الروائي (دون أن يخلو ذلك من مظاهر السجال الجدالي، مثلاً مع سارتر و« الواقعية الذاتية »)؛ وتساءل أيضاً عن موضوعه ذاته، هذا الموضوع الذي هو محط ملاحظته والذي يشكله باعتباره بحثاً (وقد قاد هذا النقاش على الخصوص أتباع الرواية الجديدة)، إلى حدٍّ اتهام بَدَاهة وتَعْدِيَة الكتابة الروائية [نحو مرجعية]، أي الفكرة الأرسطية القديمة عن المحاكاة. وهو سؤال كان من المحتوم طرحه في عصر « نقدي » جوهرياً كما هو حال عصرنا، والذي ينحو إلى أن يجعل من فاعلية الكاتب الروائي، منذ مارسيل پروست، تساؤلاً حول تلك الفاعلية ذاتها، وبحثاً عن بحثها.

2. هل الإله* روائي ؟

سارتر ناقداً لمورياك

« الإله ليس فناناً؛ ومورياك أيضاً » بهذا الحكم القاطع ينتهي المقال الذي خصَّصه

*) فكرة سارتر تقوم على ان الإله لا يكتب روايات ولا يصنع فناً بل يخلق عالماً حقيقياً يهيمن عليه ويسيره ويعرف اسراره. رليس كذلك الروائي الذي ينبغي ان يكتب في مستوى بشري لا يكون فيه المؤلّف إلا كواحد من شخصياته.

جان پول سارت[1] سنة 1939 لفرانسوا مورياك، مؤلِّف [رواية] **تيريز ديكيرو ونهاية الـلـيـل**. لا يتصرَّف مورياك الروائي فحسب مثل إله كلي القدرة وكلي العلم تجاه شخصياته، لكنه لا يملك هو نفسه وعياً واضحاً بذلك، حين يجعل تيريز تخضع لقدر نِصْفُهُ حتمية سيكولوجية ونصفه لعنة إلهية. يتساءل سارتر: هذا الضمير الغائب [الذي يعود على تيريز] هل هو «هي - ذات» أو «هي - موضوع»**؟ وما شأن عمقها وسريرتها تلك التي يسميها «يائسة حذرة»؟ من يتكلَّم هنا، من يُملي، من يعرف؟ إنه «السيد مورياك» نفسه، الكاتب الكاثوليكي، الذي يعتبر نفسه بطريقة غير مسيحية إلهاً مطلقاً. يهاجم سارتر، في مورياك، المسيحي والروائي والرجل الذي يستفزُّ أعصابه. يهاجم المؤلِّفُ الشاب [لرواية] **الغثيان** [أي سارتر] الكاتبَ الأكبر منه سناً، والرجل التقليدي المتعثِّر في فلسفة للحرية لا يتحمَّلها باعتباره كاتباً.

غير أن ضحية هذا الهجوم العنيف، بدل أن يتمرَّد، فإنه ينزعج؛ يعترف بقلقه وحيرته. منذ 1933 في كتابه **الروائي وشخصياته**،[2] أكَّد مورياك أن «الروائي يحاكي الإله محاكاة خرقاء»، فحين يزعم «خلق» شخصيات أخرى ليست بدائل عن ذاته أو مجرد صور شخصية محاكية، فإنه ينهمك بقليل أو كثير من النجاح في تركيبات بين تجربته الحميمية والتجربة التي يمتلكها عن الواقع. هذا هو البؤس العميق لفنِّ الروائي، يضيف مورياك، الذي يلحقه الشك في هذه الحال أكثر مما تلحقه النعمة: كان من المستحيل حتى على أعظم الروائيين: بلزاك، تولستوي، دستويفسكي، پروست، ولكن أيضاً على جيمس جويس وڤرجينيا وولف، أن يبلغوا التعقيد الحقيقي للحياة. إنهم يتعاطون في أحسن الأحوال إلى تراصفات [للمعطيات]، وإذا كان فنهم غير متجاوَز، لأن موضوعه هو الإنسان، فإن هذا الفن المصطنع يُدَمِّر موضوعه ويجزِّئ الحياة! هذا النقد من النمط البرغسوني [المنتسب للفيلسوف برغسون] يتجاوب مع النقد الذي يتلفَّظ به في التاريخ ذاته (1932) جول رومان ضد فن الرواية في مقدمته [روايته الضخمة ذات الأجزاء السبعة والعشرين] الناس **ذوو النوايا الطيِّبة**.[3]

1) Jean-Paul Sartre, "M. Mauriac et le roman", Situations I, Gallimard, 1947.

**) أي حين يقول المؤلِّف عن تيريز البطلة: «فعلت هي كذا»، هل ينقل لنا رؤيتها الذاتية أم أنه يحكم عليها من فوق ويعتبرها «شيئاً»، وبعبارة أخرى هل يلتزم بمنظورها ووجهة نظرها أم أنه يعرض وجهة نظر السارد الكلي المعرفة.

2) Franois Mauriac, **Le Romancier et ses personnages**, Buchet-Chastel, 1933.

3) Jules Romains, **Préface des Hommes de bonne volonté**, Flammarion, 1932.

يدعو رومان (وهو صاحب فكرة الإجماعية*) في الحد الأقصى، ومن أجل تجنُّب حيل التأليف البالغة الظهور في الأعمال الروائية التي تتركَّز عضوياً حول شخصية واحدة، كما هو الشأن في البؤساء [لڤيكتور هيجو]، وبالخصوص [رواية] جان كريستوف [لرومان رولان] أو [رواية] البودنبروك [لتوماس مان]، أو بحثاً عن الزمن الضائع. و«الشطط» مع ذلك جليٌّ حتى لدى أعظم الروائيين، وعند غوته و«رواية التطور» ڤيلهلم مايستر. إن جول رومان، الذي يفكِّر في روايته الجامعة، هو هنا أقرب (عن غير قصد طبعاً) إلى لوكاش منه إلى برغسون، لكن الإحساس بالخطأ ينتابه كما انتاب مورياك. إلى هذا الحد بلغت قوة الشك الذي بذرته «المركيزة» عند هذين المؤلِّفين المدقِّقين والموهوبَيْن اللذين لم يكونا مطلقاً من كتاب الطليعة!

«الواقعية الذاتية»

لكن هجوم سارتر لا يتطابق مع هجوم بريتون أو ڤاليري. إن [الفيلسوف الألماني إدموند] هوسرل، وفكرته عن «مقصدية» الوعي، وبصورة ثانوية نظرية آينشتين عن النسبية هما اللذان استمد منهما حججه.[1] الوعي ليس سريرة «رخوة»، معدة تبتلع الواقع وتهضمه، إنه بأجمعه موجود في خارجه، في حركة «تفجير نحو» العالم. الوجود يعني الوجود في العالم، هكذا تقول الظاهراتية التي يتبنَّاها سارتر، كلُّ وعيٍ هو وعي بشيءٍ ما. ويؤكِّد المؤلِّف الذي سيكتب الوجود والعدم: نحن هذه الحركة، وهذا المشروع الحرَّ الذي يتشيَّد، وإذا كنَّا كُتَّاباً روائيين، فعلينا أن نحترم حرية شخصياتنا. إن كان مورياك يعطي الانطباع بأنه يكتب مسرحية، مؤلَّفة من أفعال تبسيطية وحوارات مصنوعة، وإن كان يغتال شخصياته، فذلك لأنه لم يفهم أنَّه لا وجود لملاحظ متميِّز، لا في الحياة ولا في الرواية. كان من الواجب الحفاظ على الحرية الهشَّة لكن الأساسية لتلك الكائنات من ورق. «هل ترغب في أن تحيا شخصياتُك؟ اجعلها حرة».

القضية التي أثارها مورياك أو رومان لا تزال هي المسألة الكلاسيكية جداً، مسألة «التأليف». يُغيِّر سارتر من وجهتها: ينبغي تغيير الفلسفة، ينبغي تكوين تصوُّرٍ آخر

*) الإجماعية Unanimisme: فكرة عامة عن المجتمع وحياته وتركيبه تتمثل في مجال الكتابة الروائية بانتقاد لمفهوم الشخصية الرئيسية والحدث الخطي المتسلسل والدعوة إلى تصوير «جماعي» لمصائر شخصيات متعدِّدة في ظروف متعددة غير مترابطة في الغالب من أجل تكوين لوحة عامة عن تناقضات وتعدد الاصوات في المجتمع الحديث في المدينة المعاصرة.

(1 "Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: l'intentionnalité", Situations I, op. cit.

عن الوعي. إنه يؤكِّد أن الكاتب الروائي التقليدي يتأرجح بين واقعية موضوعيتها زائفة ومثالية مُدَمِّرة للإنسان؛ أمَّا روائي «الواقعية الذاتية» الجديد فهو يعلم «أننا في موقف»، وأن ما يهم كما سيكرِّر ذلك أتباعه، هو توالي وجهات النظر وخصوصاً حدودها، فلا واحدة من وجهات النظر مطلقة. ينبغي على الروائي أن يتخلّى عن الاعتقاد بأنه إله، وعليه أن يدين بلزاك وأحلامه عن خلقه لعالمه، وأن يتوجَّه مثل سارتر نفسه، نحو الرواية الأمريكية، إلى دوس باسوس[1] أكثر من فوكنر. لأن فوكنر بدوره، رغم قوته، لا يكفُّ عن الكذب على طريقته (في حين أن فوكنر قد فتن بإحساس يكاد يكون إغريقياً للمصير، عاشقَ البطولة الذي كانه مالرو). إن دوس باسوس «أعظم كتاب عصرنا»، يشهد بأننا «لسنا آلات ولا مجانين؛ نحن أسوأ من ذلك: نحن أحرار». وقد شرع سارتر، بعد الحرب [العالمية الثانية]، ومن نفس منظور نموذجه [دوس باسوس]، في كتابة دروب الحرية، وهي سلسلة روايات لم تكتمل... هل كان ذلك بسبب إفراط في الحرية أو بسبب عيب في التأليف؟ لم يكن مورياك الروائي الوحيد الذي تعثَّر بحثه في الشك.

[ألبير] كامو : الرواية مصيراً

لم يُبْدِ سارتر لكلِّ معاصريه الصرامة ذاتها التي أبداها نحو مورياك. ذلك كان شأن كامو، الذي يعرض في [كتابه] **الإنسان المتمرِّد** (1951)،[2] تصوراً لا يعبأ تماماً بأوامر الواقعية الذاتية. إن الرهان بالنسبة إليه ليس التهييئ بواسطة الشخصيات (وبالتالي بواسطة القارئ، المدعو إلى التماهي معها أو على الأقلِّ تبنِّي وجهة نظرها) لاكتشاف متدرِّج لكنه دائماً جزئي لمعنى حياته، لا يستبق المستقبل، ولا يطرح مسبقاً أيَّ حلٍّ أو نتيجة. يتصوَّر كامو، خلافاً لذلك تماماً، التأثير الشامل لقراءة الرواية. إن القارئ ينجز فيها حياته بالوكالة، لكن باعتبار تلك الحياة مصيراً: «الرواية تصنع المصير الملائم، وبذلك تنافس الخلق وتنتصر، مؤقتاً على الموت». الرواية تحدثنا عن الحياة نفسها التي نعرفها ونحياها، لكنها تذهب إلى أقصى ما هو مُؤقَّت وعابر. تموت مدام دي كليف من اليأس [في رواية مدام دي لافييت **الأميرة دي كليف**]. وكاز يمير بطل [رواية غوبينو] **الثريا**، أو هيثكليف في [رواية إميلي برونتي] **مرتفعات وذرنج**، يعيشان حبهما حتى أقصى التخلِّي، أو الجحيم، تبعاً لرغبتهما. بذلك تحقق الرواية في المتخيَّل اكتمال المصير.

1) انظر: "A propos de John Dos Passos et de 1919", Situations I, op. cit.

2) Albert Camus, L'Homme révolté, Gallimard, 1951.

تعرَّف سارتر عن حقٍّ، في مثل هذا المتطلَّب الميتافيزيقي، ومنذ صدور [رواية كامو] **الغريب**، على النموذج المجرَّد للأخلاقيين التقليديين أكثر من تعرُّفه على نموذج العدمية الشستوفية [نسبة إلى الفيلسوف الروسي ليون شيستوف]. وإذا كان قد تولَّد عند سارتر، وهو يقرأ مورياك، انطباع بإن الإله لا يمكن أن يكون روئياً، فإن قراءة كامو تجعله يعتقد أن مؤلِّف **الغريب**، وبواسطة حيلة مخادعة، قد اعترف بها هو نفسه (« استخدمت الطريقة الأمريكية » - أي أنه استلهم كتابة هيمنجواي المتقشفة إلى الحد الأدنى)، لا يمكن أن يكون إله عالم مقطوع قصداً عن دلالاته. لكن ربما قد ظهر له أن ألبير كامو، على عكس مورياك، يضع موهبته في خدمة التجديد الروائي.

كورتيس ناقداً لسارتر

من المعلوم أن سارتر نفسه، بعد ذلك، قد تراجع إلى الوراء. فأعلن، وهو يتخلَّى عن اندفاعات شبابه العابرة، أن الأساسي في هذه الحال هو جلب اهتمام القارئ، ولا يهمٌّ إن كان المؤلِّف كُلِّي المعرفة أو يتدخل في روايته: كل ذلك توهيم![1] قد يبدو هذا الاستنتاج غير كافٍ. لكن جان لويس كورتيس، كان منذ1950 قد أبلغ ذلك إلى علمه، في [كتابه] **المدرسة العالية**.[2] وهي محاولةٌ - مُعَارَضةٌ استمتع فيها بأن يضبط سارتر متلبساً بمخالفة قواعده ذاتها. لكنه يذهب أبعد من ذلك: لو قرأناها جيداً، فإن كل الروائع من التربية العاطفية [لفلوبير] حتى **أسرة تيبو** [لمارتان دي غار] تقع تحت طائلة النقد الموجَّه إلى فرانسوا مورياك. يوجد في الحقيقة عَقْد ضمني بين القارئ والمؤلِّف يقوم عليه هذا النوع الأدبي « العبثي والاصطلاحي بشكل كبير» ألاَ وهو الرواية: وأن يكون ذلك العقد ظاهراً للعيان أمر مفروغ منه سلفاً، ومقبول من القارئ. بل كثيراً ما ساعَدَنا تدخُّل المؤلِّف على تصديق سرده، وعلى شدِّنا إليه. ويلاحظ كورتيس:

« وجهة النظر الإلهية ليست هنا مبدأ للانفصال، بل للإدماج والوحدة. يمكن إذن التأكيد بأن الوجود الروائي - أي مظهر الحياة والاستقلال الذاتي الذي تتكفَّل به شخصيات الروايات أمام القراء - ليس مرتبطاً ضرورةً في علاقة سببية بالتقنيات التي

1) مجلة الإكسبريس، 3 مارس1960.
2) Jean-Louis Curtis, **Haute Ecole**, Julliard, 1950.

تنحو إلى حجب المعرفة الكلية والقدرة الكلية للروائي » .[1]

ويخلص ج. ل. كورتيس إلى أن ما يسميه سارتر « حرية » بطل تخييل « ليس شيئاً آخر، في نهاية الأمر، سوى مجموع المراوغات والتوهيمات التي يستطيع بواسطتها الروائي، إن شاء ذلك، إخفاء تدخُّله ». غير أنه ليس من المؤكَّد أن فكرة التوهيم التي استخدمها كامو، وسارتر، وكورتيس، كافية - إلاَّ إذا كان ذلك من وجهة نظر تقنية صرف - لأَنْ تَعْرِضَ العمليةَ الكيميائية التي تتحكَّم في التصديق الذي يمنحه القارئ للتخييل الروائي. واقترح موريس بلانشو، في مقال ظهر سنة 1947 بعنوان: « الرواية، عمل صادر عن سوء النية »[2] تحليلاً نفَّاذاً عن ذلك، معتمداً على مفهوم أساسي للفكر السارتري، « سوء النية » الذي يمكن تعريفه باعتباره هروباً أمام قلق الحرية، والبحث عن معنى يبعث على الطمأنينة، لكنه وهمي، حيث يمكن احتجاز العالم.

بلانشو : الرواية عمل صادر عن سوء النية

يلاحظ بلانشو أن الفعل المزدوج، الذي تتحقق بواسطته الأحداث والشخصيات، باعتبارها تخييلية، هو « في موقف خطر دائم » : فعل الكتابة وفعل القراءة. من اللازم إذن ملاحظة نمط الإيحاء الذي يشكِّل الرواية. إن قدرات الكاتب الروائي لا تنفصل عن أدوار القارئ. ولأن التخييل لا يتشكَّل إلا من الكلمات، فهو « الحقيقة الخاصة بالرواية ». وإذا كان الإحساس المباشر للقارئ، كما هو دون شك إحساس الكاتب، « يميل به إلى أن ينسب إلى واقعية ذات مفعول خارق، ذلك الوقوع في سحر كائنات تبلغ من التأثير حداً لا يستطيع الفكاك منها، ويخضع لها »، فلأنهما كليهما [الكاتب والقارئ] ينزلقان إلى خارج العالم، ويفقدان العالم كما يفقدهما هو. وهكذا تحلُّ الحكاية محلَّ الواقع. ويضيف :

« هذا لا يبرهن على أن التخييل قد كفَّ عن كونه متخيَّلاً، بل على أنَّ كائناً حقيقياً، كاتباً أو قارئاً، مسحوراً بشكل من الغياب يجده في الكلمات وتستمده الكلمات من القدرة الأساسية للكتابة [...] يحاول [أي الكائن الحقيقي] تأسيس غياب العالم باعتباره العالم الوحيد الحقيقي » .[3]

1) op. cit.

2) Maurice Blanchot, "Le roman, oeuvre de mauvaise foi", in **Les Temps Modernes**, avril, 1947.

3) Ibid.

اللاواقع هو صيغة كينونة الأشياء الروائية؛ إنها تظلُّ دائماً على مسافة، وهذه الإزاحة للواقع «تُشكِّل في آن واحد الواقع الخاص [لتلك الأشياء] وتتيح لها استحضار الحركة التي يصل بها المعنى إلى أشياء العالم».

«إن الرواية عمل صادر عن سوء النية، سوء نية الكاتب الروائي الذي يؤمن بشخصياته ومع ذلك يبصر نفسه وراءها، يتجاهلها، ويحققها باعتبارها مجاهيل ويجد في الكلمات التي يتسيَّدها وسيلة للتعرف بتلك الشخصيات دون أن يكفَّ عن الاعتقاد بأنها تنفلت منه. سوء نية من القارئ الذي يلعب مع المتخيَّل، ويلعب دور تقمُّص هذا البطل وهو ليس ببطل، ويظن التخييل واقعاً، وأخيراً يقع في المصيدة، وفي ذلك السحر الذي يزيح الواقع، يعثر على إمكانية أن يعيش معنى ذلك الوجود».[1]

رؤى جديدة، تقنيات جديدة

مثل هذا التحليل مطابق لمصطلحات سارتر نفسه في [كتاب] **المتخيَّل**.[2] وبالنسبة لسارتر ناقد الرواية ومُنَظِّرها، سنوافق على الأقلِّ بأنه ساهم في أن تطرح بقوة مسألة وجهة النظر في السرد. ما الحقوق التي يتمتَّع بها الكاتب الروائي؟ ماذا يمكن أن يَدَّعيه من معرفة؟ ماذا عليه أن يجلوه للرؤية أو يتركه للتخمين؟ كان من اللازم، في فرنسا، انتظار جان پويون[3] وجورج بلان[4] كي تصير أفكار «الرؤية» و«تقييد مجال [الرؤية]» و«تدخل المؤلِّف» مفهومة ومستوعبة. وفي العالم الأنكلو ـ سكسوني بالمقابل، ومنذ نهاية القرن الماضي، تناغمت الممارسة والوعي النظري في زمن أبكر، من أجل إبراز تقنيات جديدة للعرض والتبئير. روبرت براوننغ (الخاتم **والكتاب**، وهو قصيدة!)، هنري جيمس ([روايتا] **ما كانت تعرفه ميزي والسفراء**)، ماي سنكلير، كانوا قد عالجوا تنويعات «التبئير الداخلي» إذا استعملنا المصطلحات الممنهجة عند جيرار جينيت،[5] أي من زاوية رؤية شخصيةٍ واحدة تنير

1) Ibid.

2) **L'Imaginaire,** Gallimard, 1940. ونجد فضلاً عن ذلك في **الغثيان** كما في [رواية] **الطاعون** لكامو، أمثلة عن كتّاب روائيين تعذبهم الكتابة الروائية.

3) Jean Pouillon, **Temps et roman**, gallimard, 1946.

4) Georges Blin, **Stendhal et les problèmes du roman**, José Corti, 1954.

5) Gérard Genette, **Figures III**, Seuil, 1972.

مجموع الحكاية، و« التبئير الخارجي » أي زاوية رؤية خارجية لا تتيح أبداً للقارئ معرفة أفكار وعواطف البطل (كما في الروايات البوليسية لداشيل هاميت) . لكن التنويعات تظل ممكنة: تبئير داخلي متغير، أو متعدِّد (نصادف هنا الرواية الرسائلية!)، وتبئير خارجي مؤقت (مثلاً بداية [رواية جول ڤيرن] **دورة حول العالم في ثمانين يوماً**، حيث يوصف [البطل] فيلياس فوغ من الخارج فحسب) . غير أن كاتباً مثل هنري جيمس، الذي دَرَس فلوبير والطبيعيين، وتناقش مع [پول] بورجيه، وألَّف بحثاً نظرياً هاماً [تحت عنوان] **فن التخييل** (1884)، لم يفهمه أحدٌ في فرنسا، دون شك بسبب أنَّ حسَّه الحاد بالمُلْغز والسري كان عليه أن ينتظر قراءةً نقدية تسمو إلى درجة رهافته . كان قد جاء قبل الأوان! وبالمقابل، فقد تبيَّن، بعد عرض هذه التقنيات (« الرؤية مع »، « الرؤية من خلف »، حسب مصطلحات جان پويون، أو « تقييدات مجال [الرواية] » حسب مصطلحات جورج بلان)، أنَّ غير واحد من كتاب الرواية في القرون السابقة كان قد استعملها، إن صح القول، ببراءة! كانت مناسبة لإعادة اكتشاف بلزاك، وستندال، وفلوبير، وآخرين كثيرين قبل مارسيل پروست... وأيضاً أننا إذا تجاوزنا تقدم التنظير المعاصر الذي لا جدال فيه، فلن تكفي تقنية، مهما بلغت جدَّتها ورهافتها، لاقتراح رؤية جديدة، ذات قيمة روائية معادلة ويقدم « المونولوغ الباطني » مثالاً هاماً ولافتاً للنظر .

جويس، ودي جاردان والمونولوغ الباطني

جرى اكتشاف جويس في البداية في فرنسا وصدرت أعماله كاملة هناك (وهو استثناء للاتجاه الذي أشرنا إليه أعلاه)، بفضل الحدس الفاعل [للكاتب والمترجم] ڤاليري لاربو . وكشف جويس يوماً لڤاليري لاربو أن فكرة المونولوغ الباطني المستخدمة في [رواية] يوليسز[1] جاءته من قراءة رواية إدوار دي جاردان أكاليل الغار المقطوعة، التي صدرت سنة 1887، والتي لم تخلِّف آنذاك أي صدى . ودي جاردان ذاته، المهتم بالحياة الأدبية ونقاشات العشرينات، أصدر سنة1931 دراسة عن المسألة [بعنوان] الحوار الباطني .[2] إن « الرؤية مع »، أو « التبئير الداخلي »، هو حديث بضمير المتكلم، مثلاً طوال يوم من حياة امرأة (رواية السيدة دالواي لڤيرجينيا وولف، 1925)، أو بشكل أكثر تعقيداً، يوم من حياة ستيفن ديدالوس،

1) James Joyce, **Ulysse**, Shekespeare and company, 1922. وصدرت الترجمة الفرنسية سنة1929.

2) Edouard Dujardin, **Le Monologue intérieur**, Messein, 1931.

والسيد بلوم والسيدة بلوم في **يوليسز** . يلاحظ دي جاردان أن المونولوغ الباطني هو خطاب شخصية، غير منطوق، ودون مستمع، يدخلنا مباشرة في الحياة البَاطنية للشخصية ، دون أن يتدخل المؤلِّف بشروح أو تعليقات.

« ويختلف عن المونولوغ التقليدي

فيما يخص مادته، فهو تعبير عن الفكر الأشدّ حميمية، والأقرب إلى اللاوعي،

وفيما يخص روحه، فهو خطاب سابق على كلّ تنظيم منطقي، يصوِّر ذلك الفكر في حال ولادته ومظهره المختلط،

وفيما يخصُّ شكله، فهو يتحقَّق في جمل مباشرة مختزلة إلى الحد الأدنى من التركيب،

وهكذا فهو يستجيب جوهرياً للتصوُّر الذي يتكوَّن لدينا اليوم عن الشعر؛

ومن ثم أستمدُّ محاولة التعريف هذه :

إن المونولوغ الباطني، في نظام الشعر، هو الخطاب دون مستمع وغير المنطوق به، بواسطته تعبِّر شخصية عن فكرها الأشد حميمية، والأقرب إلى اللاوعي، سابقاً عن كل تنظيم منطقي، أي في حال ولادته، عن طريق جمل مباشرة مختزلة إلى الحد الأدنى من التركيب، بحيث يعطي الانطباع بالاختلاط وعدم الاختيار».

يمكننا، مع ميشيل ريمون، أن نحكم بأن رواية ڤاليري لاربو، **العشاق، العشاق السعداء**، المؤلَّفة بحسب هذه التقنية، تتمايز، بنجاح، عن طريق اهتمامها بالنظام والانسجام الكلاسيكي على الطريقة الفرنسية ـ تتمايز عن نموذجها البريطاني، الضخم، الفائض، الباروكي، المحيِّر. ويمكن الاعتقاد بالعكس أنَّ جويس يستثمر موارد المونولوغ الباطني بطريقة أكثر جرأة وأشدّ تأثيراً: هل مَرَدُّ ذلك إلى عبقرية الكاتب الإيرلندي ؟ أجل. لكن ذلك يعود أيضاً إلى توافق بحثه الروائي مع أقصى ما يتضمنه العالم الحديث من جديد حاسم: العلاقة باللاوعي، بالقول وباللغات، بالمنطق، اشتغال على الأساطير والأديان، على اليومي، وعلى الجسد، والإيروتيكية، والموت، إلخ. وإجمالاً، نصادف من جديد حال هنري جيمس المذكورة آنفاً، إن جويس يبدع حقاً كتابة، ويطرح أسئلة جديدة ويفرضها؛ إنها تنتسب إلى الأسئلة التي تعبِّئ اليوم أولئك الذين يعتبرون، بعد ميشيل بوتور، أن الرواية الأشد أصالة هي بحث وتجريب.

3. وداعاً للشخصية ؟

لم يقتصر البحث في مجال الرواية على مقدرات المؤلِّف، ووجهة نظر السارد والرؤية الممنوحة للقارئ (مَن يتكلَّم ؟ مَن يرى، وماذا يرى ؟)، فقد انكبَّ أيضاً على مفهومي الشخصية والحبكة اللذين كان پروست قد زعزعهما بقوة منذ النصف الأول من القرن العشرين. إن أتباع الرواية الجديدة، الشديدي التباين فضلاً عن ذلك، والذين تحلَّقوا بعد الحرب العالمية الثانية حول دار النشر مينوي، قد ناقشوا باهتمام خاص هذا المظهر، الأساسي في نظرهم، لعملهم: ما موضوع الرواية ؟

الرواية الجديدة : نقد الشخصية التقليدية

كان برنار پانغو قد أجمل القضية عام 1958، في عدد خاص من مجلة **فكر**.[1] حين يؤكِّد روب ـ غرييه وأصدقاؤه بأن رواياتهم «ليس من هدفها لا أن تخلق شخصيات، ولا أن تروي حكايات»، فقد يثيرون الاندهاش. وبالفعل، «ما هي الرواية إن لم تكن سرداً لأحداث معيّنة يشترك فيها أشخاص معيّنون ؟». صحيح أن الرواية لم تستطع أبداً الاستغناء عن الحكاية على الأقل، بالقدر الذي تستطيع فيه الاستغناء عن الزمن. يقول پانغو إن هؤلاء الروائيين، وهو من جملتهم، لا يرفضون الشخصية والحكاية بقدر ما يرفضون تصوُّراً معيناً عن الشخصية والحكاية. غير أنه لما كان هذان بالنسبة للنقد التقليدي ـ ذلك الذي يهتم بالروايات «المصنوعة جيِّداً» ـ هما العنصران الأساسيان في المحكي، فإن روب ـ غرييه وأصدقاؤه كان لديهم ما يبرر استخدام تينك الكلمتين. فقد أرادوا أن يقولوا، عبر تلك الصيغة الاستفزازية نوعاً ما، إن «الفكرة التقليدية عن الشخصية والحكاية، الموروثة عن بلزاك وروائيي القرن التاسع عشر، مرتبطة برؤية مُعَيَّنة للمجتمع ومصير الإنسان، وأن هذه الرؤية هي اليوم لاغية». هذا يعني طرح القضية بوضوح : إن النقاش حول الشخصية والحكاية، كما هو شأن النقاش حول وجهة النظر السردية، ليس نقاشاً تقنياً محضاً. ويعبِّر ب. پانغو عن ذلك دون لبس :

«الشخصية كائن مُتَفَرِّد، استثنائي، «لا يُنسى» : لكنه في الآن ذاته، برتبته وموقعه هو ممثل للنوع البشري. فيه يتحقَّق التوازن بين متطلبات الفرد ـ متطلبات تحدده من الدخل، وتمنحه «طبيعته» ـ وضرورات الحياة الاجتماعية، التي تحدده من

[1] Bernard Pingaud, "L'Ecole du refus", Esprit, 1958.

الخارج: يمتلك اسماً، وصفة، ووظيفة، وثروات. هذا التوازن، الذي جسَّد ربما أفكار البرجوازية الظافرة، أو كان على الأقلّ معاصراً لنظام برجوازي معين، قد انفصم اليوم. إننا نشهد احتضاراً بطيئاً لعالم لا يستطيع التماسك إلا بقوة المظاهر، ولا أحد بعدُ بوسعه الادِّعاء في الحالة الراهنة للمعارف عن الإنسان، وعن المجتمع، أن الشخصية لم تصبح وهماً يكون تارة باعثاً على الراحة، وتارة مُرْبِكاً.

ولم تكن ناتالي سارُوت في **عصر الشك**، أو ألان روب-غرييه في [كتابه] من **أجل رواية جديدة**[1] أقلَّ وضوحاً في تحديد خطوط المجابهة. يجب قطع الصلة، إن لم يكن مع العالم «القديم»، فعلى الأقل مع بلزاك، وتولستوي، بل حتى مع بنجامان كونستان أو مدام دي لافاييت، لكن ذلك ليس لاستهداف العجائبي، أو اللاواقعي، بل لأجل أن نحفر بعدهم بعمق أكبر خط الواقعية. تقول سارُوت إنه يجب تعميق البحث في اتجاه ما هو فينا قابع في زوايا وعينا، أو ما تحت وعينا: تمظهرات دقيقة، متقلِّبة، منتشرة، «ما تحت المحادثة*» التي تصاحب، تحتياً، أفعالنا وأفكارنا اليومية الأشد تفاهة. هذه «الدروب الجديدة» ليست يسيرة السلوك، وهذا الغوص ينطوي على مخاطر، لكنها تستحق المجازفة. هناك بالفعل إصرار عند ناتالي سارُوت الروائية، نتعرَّف فيه على أصالة مشروعها. تقول إنه يجب الابتعاد عن الكسل والسهولة المطمئنة، وعن خداع المحاكيات «الشكلانية» (حتى ولو قدمت نفسها باعتبارها «واقعية»)، ويجب، ما وراء الاختلافات السطحية الفظة، استكشاف ما يشكِّل الرصيد المشترك، واللاامتمايز، والمعتم لحالاتنا السيكولوجية: **واقع** أشد عمقاً لا بد من اكتشافه.

غير أنه إذا لم يعد مجال للمواصفات القديمة، فإنَّ ناتالي سارُوت بعيدة عن الحطِّ من قيمة إسهامات الرواية الواقعية في القرن الماضي. ذلك لأن شيئاً غريباً، عنيفاً يختفي تحت مظاهرها المألوفة: كان الروائي، دون توقُّف ودون مراعاة، يبحث المادة التي لا تزال مجهولة، والتي تتكشَّف في التكاثر العديم الفائدة أو الضئيل للكائنات والحركات. «إن الوعي بهذا الجهد وبجدوى هذا البحث كانت تبرِّر الصَّلف الذي

1) Alain Robbe-Grillet, **Pour un nouveau roman**, Gallimard, 1963.

*) فكرة أساسية في نظرية الكتابة الروائية عند ناتالي ساروت، وتعني بإيجاز، الحركات الباطنية والصور والإحساسات التي لا تكون المحادثة العادية إلا سطحها الظاهري ونهاية «ما تحت المحادثة».

كان المؤلِّف، دون أن يخشى نفاذ صبر القارئ، يجبر به هذا الأخير على أشكال التفتيش التنقيبية هذه، الشبيهة بتصرف ربة بيت، وحسابات موثق العقود، وتثمينات الدلاَّل في سوق المزاد العلني » في نهاية الطريق، كان ينتظره الموضوع الأدبي « غير المنفصل عن الموضوع المرجعي، كما لا ينفصل في لوحة [للرسام الفرنسي] شاردان، اللون الأصفر عن الليمونة » : وهذا يعني مثلاً بخل الأب غرانديه [في رواية بلزاك، **أوجينيه غرانديه**]، البخل الذي **كان هو** الأب غرانديه.

رائدان لتحلُّل الشخصية

دستويفسكي وكافكا

غير أنه، مع توالي العقود من السنين، « لم تكفَّ تلك الشخصية عن فقدانها على التوالي لكل صفاتها وامتيازاتها »، كي تُختزل إلى شكل فارغ وغُفْل. لقد صار المَلكُ القديم عارياً. لكن من هو الآخر الذي سيحلُّ محلَّه؟ تعترف ن. ساروُت بأن التغيُّر قد يكون أحياناً مُحيِّراً للقارئ المتعوِّد على التماهي مع الأبطال الممكن التعرُّف عليهم بوضوح في الرواية القديمة أو ورثتها الحاليين، لكن ساروت تضع ثقتها في ذلك القارئ لا سيما أن الاستبدال قد تمَّ على مراحل. المؤلِّفان الأوَّلان اللذان تذكرهما من بين أولئك الذين تمرَّدوا على نير « النمط »، هما دستويفسكي وكافكا. إن دستويفسكي لا يذيب الشخصيات، بل يزعزع استقرارها، ويغوص بها في حالات نوبات ومناقضة، تعبِّر عن « حاجة دائمة، تكاد تكون هوسية، للتواصل، لاحتضان مهدِّئ ومستحيل، تجرف جميع تلك الشخصيات مثل دُوار، وتحثهم في كل لحظة لمحاولة شقِّ طريق نحو الآخر بأيِّ وسيلة، والتغلغل فيه إلى أبعد ما يمكن، وجعله يفقد كثافته المقلقة التي لا تُطاق، وتدفعهم لأن ينفتحوا عليه بدورهم، وأن يكشفوا له عن أشد خباياهم سرية ». ومن هنا تناقضات سلوكهم المفاجئة، وتواضعهم المبالغ فيه المتبوع بانتفاضات كبرياء، تبلغ ذروتها في [رواية] **الزوج الأبدي**، وتصور **مذكرات في قبو** قعرها اليائس، ذلك الذي لم يعد فيه أيُّ اتصال إنساني ممكناً. قعر نسيان الآخر واحتقاره الكلي. تربط ناتالي ساروُت سلوك الشخصية الدستويفسكية بالنفج* البروستي، وهو تنويع جديد لهذه الرغبة المدلهة في الالتحام، في سياق آخر

*) النفج snobisme: الإعجاب بالأوساط والفئات التي يعتقدها النفاج راقية مجتمعياً، ورغبته في محاكاتها والاندماج فيها، واحتقار من ليسوا على شاكلتها.

مختلف تماماً. بيد أنه تعود إلى كافكا مهمة متابعة ما بدأه دستويفسكي، مُعَمِّقاً تجربته النهائية الموحشة، تجربة **مذكرات في قبو**. إن بطل كافكا، طوال كابوس لا نهاية له، يحاول عبثاً أن يقبله المحيطون به ولو للحظة، وأن يعتبروه مثلهم. لكن المسافات بين الكائنات عند كافكا لانهائية، «كما بين الكواكب»، وذات قسوة لا حدَّ لها. وعلى ذلك تشهد نهاية [رواية] **المحاكمة**، وهي، كما ترى ن. ساروت، هاجس يتنبَّأ بكابوس آخر، حقيقي للأسف:

«بمثل هذا الحدس الذي يختصُّ به بعض العباقرة، ذلك الحدس الذي جعل دوستويفسكي يستشعر الاندفاعة الأخوية العظيمة للشعب الروسي ومصيره الفذ، فإن كافكا الذي كان يهودياً ويعيش تحت ظل الأمة الألمانية، قد صوَّر مسبقاً المصير القادم لشعبه ونفذ إلى تلك السمات التي صارت سمات ألمانيا الهتليرية والتي أدَّت بالنازيين إلى أن يتصوَّروا وينفِّذوا تجربة فريدة: تجربة النجمات من قماش الطليسة الأصفر الموزعة بعد تسليم نقطتين مقطوعتين من علبة القماش؛ تجربة أفران المحرقة وعليها لافتات إشهار كبيرة تشير إلى اسم وعنوان شركة الأدوات الصحية التي أنشأت نماذج تلك المحارق، وأفران الغاز حيث كان ألفا جسد عار (كانت الثياب، كما هو الحال في [رواية]* ***المحاكمة****، سلفاً قد «عُزلت جانباً وطُويت») يتلوى أمام أعين سادة يرتدون أحزمة وجزمات وأوسمة، جاؤوا في مهمة تفتيش، كانوا يرقبونهم من فتحة زجاجية يقتربون منها بالتناوب محترمين حق التصدُّر ويتبادلون المجاملات».*[1]

في ختام تحليلها، تبدو أعمال كافكا الروائية، بمثابة أحد التقصيات الأشد رهابة وتأثيراً في أعماق النفس البشرية. إن لم يكن كافكا، كما لم يكن دوستويفسكي، يستخدم عادة ضمير المتكلِّم، **الأنا** الغُفل لعديد من الروايات الحديثة، فإن بحثهما يؤشِّر سلفاً، في نظر ن. ساروت، إلى «كائن بلا حدود، غير قابل للتعريف وغير مرئي، ليس بشيء ولا يكون في الأغلب سوى انعكاس للمؤلِّف ذاته»، غاصباً دور البطل الرئيسي في الروايات التقليدية. والآخرون لم يعودوا سوى «رؤى، أو أحلام، أو كوابيس، أو أوهام، أو انعكاسات، أو كيفيات، أو توابع لذلك **الأنا** الكلي القوة».

*) نجمات صفراء سداسية الأضلاع فرض النازيون على اليهود أن يحملوها على لباسهم لتميز انتماءهم اليهودي.

1) Nathalie Sarraute, op. cit.

يبدو أن هذا ينطبق بصدق أكبر على مؤلِّفين آخرين تذكرهم ن. ساروت في **عصر الشك**، جويس، ڤيرجينيا وولف، (انهمار المونولوغ الباطني المفاجئ دائماً)؛ هنري جيمس، پروست، وتحليلهما الرهيف لحالات الوعي؛ [أندريه] جيد؛ ريلكه؛ فوكنر، وعَتَمته التلفّظية. لكنها لا تُقَدِّر كثيراً الأسلوب المسطَّح لهيمنغواي، والرواية الأمريكية عموماً؛ وفي الأخير، إن كانت ترحِّب بسارتر، فإنها، للأسباب ذاتها، ترفض كامو و«روايته الموضوعية».

استغوار أم تصوير ؟

ما يهمها بالفعل، وما تسلِّم به طوعاً لأنصار كتابة «ميتافيزيقية» أو «سلوكية»، هو الدراسة السيكولوجية، المفصولة، كما تقول، عن قوقعة طبيعة الشخصية، ومتخلِّصة من أقمطة الحبكة، ومتحرِّرة من الضغوط الشكلية للحوار التقليدي: إنها مُختزَلة إلى «مادة غفلة مثل الدم»، «صُهارة بلا اسم ولا حدود»، دون أيٍّ من المعالم المريحة المعتادة - إنها تكون على طريقة الرسم التجريدي، وهو مكسب للفن الحديث، يُعبِّد الطريق للرواية. ساروت تدرك أيضاً، مثل بريتون ومثل ڤاليري، أن من يتهيَّأ لكتابة «خرجت المركيزة في الساعة الخامسة»، تخونه الإرادة: إنه لن يستطيع بالتأكيد كتابة ذلك.

غير أنها، بخلاف ڤاليري، لا ترى في تلك العبارة فزّاعة حاسمة. إن روايات جديدة ممكنة، بل ضرورية. وحيث كان بريتون يتخيَّل، في الحد الأقصى، أشكال لعب مع المستحيل المنطقي تزداد واقعيته بالقدر الذي تراه فيه الوضعوية السائدة غير مشاكل للواقع، فإن ساروت كانت تنحو، من جهتها، إلى ملاحقة الواقعي التجريبي، وفتح مجالات ممكنٍ جديدة إلى مُشاكَلة متجدِّدة للواقع. فالشك، حسب ناتالي ساروت، ليس مُبْطَلاً للرواية، بل إنه استراتيجية، وفي خدمة استغوار روائي لحالات الوعي التي تلاحقها هي في تحيُّز علني، أي ما يشكِّل منهجها الخاص، ومجالها الخاص: الاستقصاء الصبور لسيكولوجية الأعماق.

وبالمقابل، فإنَّ روب - غرييه، يرفض صراحة، وبطريقة جدالية، أساطير العمق [السيكولوجي]، فعليها، وعليها وحدها، كان يقوم أساس «مجموع الأدب الروائي»:

*«تقليديا كان دور الكاتب يتمثَّل أساساً في حفر الطبيعة، **والتعمّق** فيها، لبلوغ*

الطبقات الأكثر فأكثر حميمية والانتهاء بإظهار نتفة من سر مثير. كان يهبط إلى هاوية الأهواء البشرية، ويرسل إلى العالم الهادئ ظاهرياً (عالم السطح) رسائل نصر تصف أسراراً عاينها. وكان الدوار المقدَّس الذي يجتاح القارئ حينئذ، بعيداً عن أن يثير القلق أو الغثيان، يطمئنه على العكس من ذلك بخصوص قدرته في الهيمنة على العالم».[1]

يناهض روب - غرييه إذن كلَّ مشروع لعرض «روح الأشياء المتواري». ويؤكِّد أن الرواية الجديدة يجب أن تتمحور حول وصف حَرْفي لعالم قد اختُزِل إلى سطوحه وحدها، معتمداً في ذلك على رولان بارت،[2] الذي رأى أن [رواية] **المماحي** تزيح عن الأشياء «قلبها الرومانسي» ولم تعد تجعل من الشيء، «بؤرة للتراسلات، وفيضاً من الإحساسات والرموز»، بل مجرد بؤرة لـ «مقاومة بصرية». ومن ثم تسمية «مدرسة النظرة» الممنوحة أحياناً للرواية الجديدة. وقد انتقد روب - غرييه (مثل سارتر!) السريرة، اللامتشكِّلة و«الباطنية»، ليهاجم الاتجاه السيكولوجي المتهم بالمثالية، لكنه أيضاً لا يتوقَّع شيئاً من ميتافيزيقا الخارجانية ولا من موضوعيةٍ على نمط [المدرسة] الطبيعية. إنه يعلن انتسابه للواقع المجرَّد البسيط :

*«العالم لا هو ذو معنى ولا هو عبثي. إنه موجود فحسب. ومهما يكن فذلك هو أهم ما يتَّصف به. فجأة تصدمنا هذه البداهة بقوة لا حول لنا إزاءها. ينهار البناء الجميل دفعة واحدة: ونحن نفتح أعيننا بغتة، أحسسنا، أكثر مما ينبغي، بصدمة هذا الواقع العنيد الذي كنا نتظاهر بأننا قد فرغنا منه. الأشياء هنا حولنا، متحدية سرب نعوتنا الإحيائية أو البيتية. سطح [تلك الأشياء] نقي أملس، **سليم**، لكن دون ألَقٍ مشبوه ودون شفافية. مجموع أدبنا لم ينجح بعد في خدش أصغر ركن منها، وتليين أدنى منحنياتها».*[3]

يلاحظ روب - غرييه أن مواضعات التصوير الفوتوغرافي («البعدان الاثنان [اللونان] الأسود والأبيض، ضبط الصورة، اختلافات الأحجام بين الأبعاد»)، وكذا التقنيات السينمائية (خصوصاً زاوية رؤية الكاميرا) هي التي حررتنا من التقاليد

1) A. Robbe-Grillet, op. cit.

2) انظر الدراسات التي يخصصها رولان بارط لروب - غرييه في: Essais critiques, Seuil, 1964.

3) A. Robbe-Grillet, op. cit.

الروائية، وأخرجتنا من عمانا. لنستخلص النتائج من ذلك :

« يجب إذن، عوض هذا العالم من «الدلالات» (السيكولوجية، الاجتماعية، الوظيفية)، محاولة بناء عالم أشد رسوخاً وأكثر مباشرة. ليكن حضور الأشياء والحركات هو الذي يجعلها تفرض نفسها، وأن يستمرَّ هذا الحضور بعد ذلك في الهيمنة، فوق كلِّ نظرية تفسيرية تحاول احتجازها في أيِّ نظام مرجعي، أو عاطفي، أو سوسيولوجي، أو فرويدي، أو ميتافيزيقي، أو غيره.

في هذا العالم الروائي المستقبل، ستكون الحركات والأشياء «حاضرة» قبل أن «تعني شيئاً ما»؛ وستكون هنا أيضاً بعد ذلك، صلبة، متغيِّرة، حاضرة إلى الأبد وساخرة من معناها ذاته، الذي يحاول عبثاً اختزالها إلى دور أدوات عابرة، بين ماضٍ لا متشكِّل ومستقبلٍ لا مُحدَّد».[1]

4 . موضوع الشك الغامض هذا ...

نهاية «الذات» الكلاسيكية ؟

إننا نُقدِّر إلى أيِّ حدٍّ هذه النظرة الصاقلة (لأن روب-غرييه لا يتخيَّل الأماكن، والأشياء، والحركات دون نظر ملاحظ، إن لم يكن نظر باحث أو حتى متلصِّص) هي على النقيض من الاستقصاءات المكتومة لناتالي ساروت. ومع ذلك يلتقيان في كونهما يزعمان كلاهما أنهما لا يقيمان تعارضاً بين المظهر والجوهر، وفي أنهما يضعان موضع السؤال أيضاً - على الأقل في ممارستهما، لأن صياغاتهما النظرية ليست خالصة من بقايا الوضعوية - القدرة الكلية لذات كوبرنيكية حرة وواعية. و**كوجيتو*** واثق من حدوده وامتيازاته. والواقع أن استعاراتهما (العمق، السطح) تخونهما ربما، إن كان صحيحاً أنَّ ما يعنيانه، هو (وهذه استعارات أخرى) تحوُّل موقع تلك الذات، وكذا تفجُّرها، وتشظِّيها القاهر. هذه السمة تميِّز أساساً الإيديولوجية المعاصرة، المتشربة بأساتذة الشك الكبار (نيتشه، ماركس، فرويد)، سواء أرادت ذلك أم لم ترده، علمت ذلك أم لم تعلمه، هي التي تعوَّدت منذ بداية

1) Ibid.

*) يلمح المؤلف هنا إلى اكتشافات كوبرنيك عن دوران الأرض حول الشمس، وإلى الكوجيتو الديكارتي (انا افكر إذن انا موجود)، وأثرها في ظهور مفهوم الفرد و«الذات» المستقلة.

القرن على تفكيكات الفن الحديث؛ وتأثرت باهتزاز الإحساس (خاصة فيزيائيات الصغر اللامتناهي والكبر اللامتناهي)؛ وتنبهت أيضاً إلى نظوُّرات المنطق، المتعلِّق بمعيار الصلاحية أكثر من تعلُّقه بمعيار الحقيقة، واللسانيات (خطابنا يتكلَّمنا بالقدر الذي نتكلمه إن لم يكن أكثر)، والاقتصاد السياسي الذي تسري قوانينه بشكل واسع خارجاً عن إرادتنا الواعية؛ إنها في الأخير منجرفة وتائهة في عالم تسوده طرائق تسيير الجماهير وتقنيات تبتعد أكثر فأكثر عن التواصل الفردي، الصعب لكن المطمئن، مع الطبيعة. كيف يكون الردُّ؟ إما البحث، خلف مظاهر السطح، ومسرحتها وعقلنتها اللاحقة، عن المعطيات المباشرة، الغامضة، الجزئية، على تخوم اللامتميِّز، لإحساساتنا وانتحاءاتنا الحميمية – وإما رفض الزخرفات، والانتظامات الزائفة، والبلاغات التصالحية والعاطفية، للحفاظ على القوة الأصلية واللُّغز المشكِّل للعالم: تحاول الرواية الجديدة أن تُقَدِّمَ عن المتطلَّبات الرهيبة للعالم الحديث، أجوبة تتجنب فعلياً السهولة.

نهاية التخييل التقليدي؟

كيف، إذن، التخلُّص من التخييل القديم للشخصية [الروائية] ؟ يقول ب. پانغو إن هناك طريقتين لاستبعاده. إحداها، وهي طريقة روب-غرييه « تتمثل في تغييبه تماماً »، مما يعطي أهمية أكثر للعالم الخارجي. والثانية، وهي طريقة بيكيت، تعني مطالبة الشخصية بأن تلتهم ذاتها، كما يفعله « الوحش المتقلِّب الأشكال » في [رواية] **L'Innomable** [اللاَّيُسَمَّى]، الذي يتسبَّبُ باجتراره لأفكاره في انهيار العالم. يتساءل بلانشو :[1] « من يتكلَّم في كتب صامويل بيكيت. من هو ذلك « الأنا » الذي لا يتعب من أن يقول على ما يبدو الشيء ذاته دائماً ؟ إلى أين يريد أن يصل ؟ ماذا يؤمِّل المؤلِّف الذي لا بد أن يوجد في مكان ما ؟ ماذا نؤمل نحن الذين نقرأ ؟» تجربة لا منفذ لها، ورغم ذلك « تستمر بطريقة أكثر نقاء» من كتاب لآخر :

« هذه الحركة هي التي تلفت النظر أوَّلاً. هنا، لا يكتب واحد من أجل المتعة المحترمة لإيجاد كتاب جميل، ولا يكتب أيضاً بسبب ذلك الضغط الجميل الذي نظن أن بإمكاننا تسميته إلهاماً: [يكتب] ليقول أشياء هامة كان عليه أن يقولها لنا، أو لأن تلك مهمته، أو لأنه كان يأمل، وهو يكتب، أن يتقدَّم في المجهول. إذن ما الأمر في النهاية ؟ أذلك لأنه يحاول أن يفلت من الحركة التي

(1 Maurice Blanchot, Le Livre à venir, Gallimard, 1959.

تجرفه، وأنه مادام يتكلّم، يمكنه التوقّف عن الكلام ؟

لكن هل هو الذي يتكلّم ؟ ما هذا الخواء الذي يتشكّل كلاماً في الحميمية المنفتحة لذلك الذي يتوارى فيها ؟ أين سقط ؟ ***«أين الآن ؟ متى الآن ؟ مَن الآن »***[1]

ويلاحظ ب . پانغو أن أولئك [الروائيين] الذين يحافظون على الحكاية، فإما أن تختزل إلى حجم نادرة، متوارية تماماً، كما في **La Jalousie***، أو « مُهَشَّمة، ويتم تكذيبها في كلِّ صفحة (رواية **الريح** لكلود سيمون)، لأن هدف الكاتب كان هو بناء كتاب انطلاقاً من هذا النفي واعتماداً عليه » . شرح كلود سيمون[2] سنة 1977 وهو يتحدَّث عن عمله : « شيَّد پروست صرحاً حيث الوصف (وصف/إنتاج : الأشياء، والأمكنة، والأهواء والأحداث ـ لا ينبغي خلطها، في الحالتين الأخيرتين، مع مجرد **تقرير** عنها) لم يعد [أي الوصف] « سكونياً » بل دينامياً [...] في حين أن الفعل [...] يجد نفسه مُبعداً إلى الخلفية، في مستوى دعم مجرَّد، ويتم ذلك أحياناً بلا مبالاة تامة... » ويضيف : « ما حاولته، هو الدفع بالسيرورة التي بدأها پروست، وأن أجعل من الوصف (الذي كان يعتبر في القديم زخرفاً بل طفيلياً في نظر البعض) المحرِّكَ، أو إذا شئتم، مُولِّد الفعل، بحيث أن التخييل المنتج بهذه الطريقة، يصير بذلك، إلى حدٍّ ما، مُبرَّراً (أو بالأحرى مُعَلَّلاً) ويفقد في الوقت ذاته طابعه الاعتباطي والامبريالي، لأن ذلك التخييل، بإشارته هو ذاته إلى مصادره، وإواليته المولِّدة، يعلن عن نفسه باستمرار باعتباره تخييلاً بقدر ما يتتابع إنتاجه » .

تتابع الرواية الجديدة إذن، مدفوعة بالرغبة في اكتشاف الممكن،مشروعاً أبعد ما يكون عن « الالتزام » العزيز على سارتر، وأبعد ما يكون عن « المغزى » والرغبة في دلالة المعنى . ويوضح برنار پانغو :

« هذا لا يعني أن الرواية الجديدة تافهة أو فاقدة للمعنى . لكن المعنى يوجد هناك بالإضافة . لم يعد الكاتب الروائي هو الذي يشير إليه . يجد العمل الروائي معناه في ذاته، وهو غاية ذاته . قد يجعلنا الموضوع المبتذل [لرواية ميشيل بوتور] ***التحوُّل*** *نعتقد أن ميشيل بوتور أراد أن يعالج مرة أخرى القضية النفسية للزوجين . لكن قراءة متمعِّنة قليلاً تكفي لإدراك أن ما يهم بوتور ليس معرفة ما إذا كان البطل*

(1 Ibid.

*) عنوان رواية لروب ـ غرييه يمكن فهمه بمعنيين: الغيرة، أو مشربية النافذة.

(2 Claude Simon,"Un Homme traversé par le travail",**La Nouvelle Critique**, n° 105,1977.

سيهجر أم لن يهجر زوجته ليعيش مع خليلته، وأقل من ذلك أن نستخلص من موقفه أيَّ فلسفة عن الحب. ما يهمه، هو «التحوُّل» ذاته، باعتباره صيغة غير مرئية في تطريز ذي خيوط عديدة متشابكة».[1]

حدود الرواية الجديدة

هذه هي، حسب پانغو، حدود الرواية الجديدة: إنها أوَّلاً، كما يرى، مدرسة للرفض. وبمصطلحات أدبية، قد يبدو هذا الرفض أسطورياً بشكل كبير: إن الرواية «التقليدية»، أكثر مما تسلِّم به ناتالي ساروت، قد عرفت هي أيضاً كيف تُبْطِل مطبات السهولة. على أي حال يمكن أن نتصوَّر بالنسبة لمؤلِّفي الرواية الجديدة ضرورة موقف جليٍّ وجدالي إزاء روائيين أكثر تقليدية وإزاء جمهور يتوقَّع بالخصوص من الرواية متعة تقليدية. وبمصطلحات سوسيولوجية الرواية، فإن ذلك الرفض ـ الذي يعلن قطيعة صريحة مع الإيديولوجية البرجوازية ـ لا يبحث مطلقاً عن مصدره، كما يرى جـــاك ليناردت،[2] في تقليد اشتراكي، قد تخلَّى عنه آلان روب ـ غرييه على الخصوص، وقد رأى فيه مظهراً لتلك العوالم الخلفية التي يريد أن يحرِّر الأدب منها». لكن ماذا لو تحوَّل ذلك الرفض إلى انفتاح؟ يقول ج. ليناردت: «سيكون ذلك بالأحرى في منظور قريب مما يطوِّره إيديولوجيو التكنوقراطية المستنيرة. وهكذا سترى مفاهيم مثل مفاهيم النظام، الاشتغال، التركيب، تغزو النظرية الأدبية شيئاً فشيئاً، كما لو كان الإبداع في هذه المجالات أن يسير على منوال النموذج السائد للممارسة السائدة (التخطيط) لطبقة هي في طور أن تصير مؤقتاً ـ هي السائدة». ومن وجهة نظر فلسفية واستطيقية، تلاحظ دينا دريفوس[3] أن الرواية المعاصرة تنحو لأن تصير رواية عن الرواية، «أو بتعبير أفضل، رواية تعكس ذاتها»، وتدمج في دائرة تشكيلها «التفكير حول الرواية ووسائل الرواية». إنها تذهب إلى أقصى إمكانياتها بإدماجها لمسعاها الخاص واستبدالها للمفاهيم بسيرورات إجرائية. وتتساءل د. دريفوس: لكن مشروعاً «تقشفياً» مثل الرواية الجديدة، يتغيًّا فضح أوهام الرواية

(1 B. Pingaud, op. cit.

(2 Jacques Leenhardt, **La Jalousie, Lecture politique du roman**, Ed. de Minuit, 1973.

(3 Dina Dreyfus, "De l'ascétisme dans le roman", **Esprit**, 1958.

التقليدية، هل هو ممكن فعلاً ؟ إذا كانت قراءة الرواية هي **تصديق**، فإن فضح أوهام الرواية سيكون إثارة الشك حول كل موضوع تصديق لجعل الرواية ذاتها مستحيلة. إن التصديق لدى القارئ ليس سذاجة (الظن بأن الكذب صدق) بل بساطةً (هي عَقْد مبرم مع المؤلِّف). بيد أنه إذا كانت الرواية تجعل من وسائلها ذاتها غاية لها، فيجب تصديق تلك الوسائل، لا معرفتها. وإلا فإن مشروع فضح الأوهام عن الرواية لا يمكن إلا أن يفشل :

« يجب على الرواية أن تفضح أوهامها أو أن تنفي ذاتها. لهذا السبب ليس بوسع الرواية المعاصرة إلا أن تعارض بعض أشكال المخادعة المجرَّبة والتقليدية بأشكال أخرى من المخادعة، مستهلكة بدرجة أقل: بدل الذاتية، الموضوعية، وبدل الصياغة الجميلة للأسلوب، شكلانية التقنية. فإما أنها ستُوجِدُ التصديقَ : وستكون الرواية رواية، لكن على حساب جذريتها. وإما أنها لن تُحدث ذلك التصديق، فتكون شبح رواية، بدون كينونة، وبلا قدرة على أن تصير فلسفة ».

لم تعتقد الرواية الجديدة نفسها منحبسة في هذا المأزق. إنها تؤكد نفسها باعتبارها بحثاً، حتى وإن أفلت منها موضوع بحثها، وتنوي غزو جمهور؛ إنها تريد نفسها ممارسة للشك حتى لو ظلَّ موضوع ذلك الشك بالضرورة غامضاً بالنسبة لها، ولأنه يظل كذلك. لا يمكنها سوى أن تستكشف الانزلاقات المتدرِّجة لتناسخ نصي في غياهب قيعان الوعي، أو في التعثُّر المتردِّد للذاكرة، أو في الانبهار الفج لبحث بوليسي لا يمكن الإمساك بخيوطه.* وحسب عبارة شهيرة (أكثر من اللازم ؟) لجان ريكاردو، يجسِّدها، كلٌّ على طريقته، كلود أولييه، وبيير پانجيه، وكل رفاقهما، فإن الرواية الجديدة ليست كتابةً لمغامرة بل مغامرةً لكتابة. ولهذا، كما يقول پانغو بعد بوتور، فهي تجازف بأن تبدو مثيرة للحنق، وللحيرة بسبب مبالغتها في التخطيط، ومبالغتها في الجانب « المختبري »، ومغالاتها في النقد والتنظير. في حين أن الرواية الجديدة تزعم أنها لا تعتمد على أيِّ فلسفة، وليست متضمِّنة لأيٍّ منها (وهذا بالطبع قابل للجدال)، فما أكثر التعليقات، والتفسيرات، والنقاشات التي تصاحب تلك الرواية الجديدة وتدعمها ! ما أكثر المقالات والأبحاث، والبيانات وإعلانات

*) تلميح إلى مواضيع روايات ناتالي ساروت وآلان روب-غربيه على التوالي.

المبادئ ! حصل أحياناً انطباع بأن النظرية توشك أن تلتهم الممارسة. ومن العلامات الجديرة بالتسجيل أن المنظِّرين الأكثر إسهاباً قد توقّفوا اليوم عن الإنتاج. إن قيمتهم أو أصالتهم ليستا محلَّ خلاف. لكن وحدهم يواصلون النشر أولئك المرتبطين قليلاً أو كثيراً بالحركة في الخمسينات والستينات - بيكيت، [مارغريت] دوراس، [كلود] سيمون، [ناتالي] ساروت - الذين يبدو أنهم لم يستهلكوا بعد في ذواتهم الشغفَ المُلْغِزَ بالكتابة.

بمثابة خاتمة ...

إن الأبحاث الأخيرة، التي تعالج التقنيات السردية أو الوصفية، وبلاغة وبويطيقا السرد، قد وسّعت مجال النظرية الروائية، بالتأكيد على الطبيعة اللسانية للظاهرة الأدبية وأبعادها التحليلية. غير أنه، كما اتضح لنا بالنسبة للرواية الجديدة، وكما يتجلّى منذ **الدرجة الصفر للكتابة** [لرولان بارت]، فإن قسماً هاماً من التقليد الفرنسي لم يَفْصِل، طوال سنوات، النظرية والكتابة الروائيتين عن استراتيجية للقطيعة (المنعوتة سابقاً في جرأة بـ« الثورية ») ذات مقصد سياسي. وتضاؤل رواج الماركسية يترك القسط الأوفر للمظهر الأول. إن مفاهيم مثل « الممارسة على الدالّ » أو « الإنتاجية » قد فقدت الكثير من عجرفتها الإيديولوجية منذ بدايات الثمانينات (تاريخ اختفاء [مجلة] Tel Quel *). هل يمكننا الاستمرار في الاعتقاد، كما كانت تفعل جوليا كريستيف[1] في 1970، بأن العصر الوسيط الخاضع للهيمنة الموحِّدة لـ « الدّالّ المتعالي » (الله)، قد كان بامتياز عصر الرمز، فإن عصر النهضة قد جعل الصدارة للعلامة المزدوجة (المرجع ـ **العلامة**، الدال ـ المدلول)، جاعلاً من كلِّ عنصر مشاكلاً للواقع (مزوَّداً بمعنى) تحت شرط واحد هو اقترانه بذلك الذي يزدوج معه ويحاكيه، ويُمثِّله، أي شريطة أن يُطابق قولاً مع واقع ـ في حين كانت تستيقظ، مع الطليعة الأدبية، حقبة جديدة، يدشنها [الشاعران] مالارميه ولوتريامون، تتحدّى المعنى والقول، لتستبدل بهما السيرورة التي تكشف عنهما ؟ إن الخروج من عصر

*) مجلة اسسها فيليب سولر سنة 1960 وتحلقت حولها جماعة من المبدعين والباحثين والمنظرين، وكان لها دور أساسي في نظرية الأدب والنقد والايديولوجيا حتى مطلع الثمانينات.

(1 Julia Kristeva, **Le texte du roman**, Mouton, 1970

المحاكاة لم يعد موضع اهتمام. هل ينبغي إذن أن نلعب دون قيد، ودون ادّعاء نظري، لعبة مجتمع الفرجة ؟

في حين أن الإيديولوجيا الوضعية التي صنعت شباب الرواية الواقعية لا تزال مستمرة في الإنتاج الروائي الجماهيري وفي العديد من الروايات ذات القيمة، فإننا نلاحظ مع ذلك أن وضع الذات التقليدية موضع السؤال لم يستنفد بعد كلّ مؤثراته، فلا يزال الفن الحديث يستكشف ذلك بنشاط. وتظل الرواية، من جهتها، أحد المواقع المتميِّزة للتعايش، السلمي تارة والعنيف تارة، بين هاتين الإيديولوجيتين. إنها [أي الرواية]، أكثر من أيِّ وقت مضى، تتضمَّن كل الممكنات.

وعلى هذا النحو، إذا كانت النظرية الروائية، وكذا الرواية القائمة على البحث، تبدوان كما لو كانتا غافيتين منذ الثمانينات، منغمرتين في مرحلة انتظار، أو كمون، فإن الطريق الذي شقّه مارسيل پروست منذ بداية هذا القرن يمكن أن يستمرّ في الظهور باعتباره الطريق الأكثر ثراء والأشدّ إخصاباً. وبالفعل كان پروست (مثل [هرمان] بروخ، مثل [روبير] موزيل) قد جدَّد، بروايته **بحثاً عن الزمن الضائع** بقدر متساوٍ الطريقة الروائية الكبرى للقرن التاسع عشر، أي رواية التكوين، والتقليدَ النقديّ والتأملي، جاعلاً من عمله الروائي، صراحةً، بحثاً عن الحقيقة، غير منفصل عن تكوين الذات وتعلُّمها : كيف يصير السارد كاتباً ؟ إن رواية **بحثاً عن الزمن الضائع**، كما كان يستشعر پروست، هي حقاً رواية جديدة.

وكما أنها رواية تكوين فذَّة، تضع موضع السؤال الصورة المتوقَّعة للشخصية الرئيسية، وعلاقاتها بالشخصيات الأخرى، وتتالي الأحداث، وتنظيم الأماكن والمشاهد، فكذلك لا يمكن اختزال هدفها النقدي والنظري إلى أهداف **دون كيشوت** أو **جاك القَدَري**، حينما يقوم سرڤانتيس مثل ديدرو وبعد ستيرن بمساءلة علاقة رواياتهم **بالواقع**، مؤكِّدين في آن واحد طابعها التخييلي وميلها الساخر إلى حقيقة ما (فهذه النصوص تزعم في آن واحد تأسيس الواقع ومجادلته، لأنها تعرض نفسها باعتبارها خيالاً (*irréel*) يشكّل واقعاً (*réel*) منافساً [للواقع الحقيقي] إن لم يكن أرفع منه مكانة)؛ فإن مساءلة پروست من مستوى آخر. صحيح أن پروست يسائل باللهفة ذاتها العلامات الغزيرة التي تتجلّى لنا بها الكائنات والأشياء ؛ صحيح أنَّه يكتشف دون ملل الدلالات التي نُعيرُها إيَّاها. لكن سعيه، الذي يهدف إلى فكِّ

رموز الواقع (وپروست في هذا قريب من بلزاك)، لا يبدو عليه أنه يضع موضع الاتهام في البداية تأثيرات أخرى للوهم غير التي تتَّصف بها ذات فاقدة للتمييز أو تحمل أحكاماً مسبقة . لا يتصوَّر پروست الأوهام باعتبارها مخادعات، بل باعتبارها أثراً لقانون « بصريات الأذهان » . ليست رواية **بحثاً عن الزمن الضائع** نقداً للتخييل الذي تقوم بتشكيله، بل تعتبر نفسها دراسة تحضيرية للكتاب الذي هو رواية البحث ذاتها . في رواية پروست، لا نجد نظرية، بل فلسفة للرواية .

إن على السارد (ومعه القارئ) أن ينهمك فعلياً في فكٍّ للرموز طويل، وعسير، ومخيِّب للآمال (ولذيذ) لجميع العلامات : علامات مجتمعية، علامات الحب، علامات محسوسة، علامات الفن، توجد « مُغَلَّفَةً » في الزمن الضائع . والعبور بتجربة الذاكرة اللاإرادية وتداعياتها يجعل ممكناً، بواسطة الفن، اكتشاف الجواهر (بالمعنى الأفلاطوني)، والبلوغ النهائي إلى الزمن المستعاد، زمن أصيل مطلق يتضمَّن كلَّ الأزمنة الأخرى . بذلك يحاول پروست تجاوز الموضوعوية التي تعترف بالقيمة في الموضوع (على طريقة الواقعيين)، والذاتوية، وهي رد فعل تعويضي ضروري لكنه غير كاف، كما يظهره مثلاً مشهد لابيرما .*

وبطريقة تكميلية، يذكِّرنا جيل دولوز [1] بأنه خلافاً لبلزاك الذي كان پروست معجباً به، لم يكن يهدف هذا الأخير إلى أي كُلِّية، سواء للذات أو للموضوع . الكلُّ لا يمكن الحصول عليه، لأن الزمن « وهو المؤوِّل النهائي، وفعل التأويل النهائي، يمتلك القدرة الغريبة على أن يؤكِّد في تواقت شظايا لا تشكِّل كلاً في الفضاء، كما لا تشكِّل كُلاً بتشاركها في الزمان » . رواية **بحثاً عن الزمن الضائع** ليست كاثدرائية بقدر ما هي جسد - شبكة لعنكبوت هائل . « يقوم [العمل الروائي] بما يلزم من الانعطافات في تعرجات وحلقات الأسلوب ليلتقط الشظايا الختامية، ويجرف بسرعات مختلفة كلَّ الشذرات، التي تحيل كلٌّ واحدة منها على مجاميع مختلفة، أو لا تحيل على أيِّ مجموع، سوى مجموع الأسلوب » . وبهذا يبدو پروست، أكثر من موپاسان، بمثابة الوريث الحقيقي لفلوبير .

*) لابيرما ممثلة مسرحية، والمشهد المشار إليه هو ما يرويه پروست عن أول تجربة له يتعرَّف فيها على المسرح وعلى فن التمثيل، في طفولته .

(1) Gilles Deleuze, **Proust et les signes**, P.U.F., 1964 -1983.

يمكن أيضاً قراءة **بحثاً عن الزمن الضائع** باعتبارها تفكيراً قوياً في اللغة: حول الأسماء، وحول الكلمات، وحول الاستعارات. وتحيل مصطلحات نظرية اللغة التي تطورها رواية **بحثاً عن الزمن الضائع** بكلٍّ منطقية على التقليد «المضاد للكراتيلية»*، المعارض لفكرة أن اللغة مرصودة لتقديم صورة أمينة، وتعبير مباشر عن الواقع. إن پروست يرى أنه، لا «العالم المرئي»، ولا العالم المُسَمَّى، هما «العالم الحقيقي». إن تفكير پروست حول «الأسماء»، ثم حول «الكلمات» يكتسب معناه في ممارسة ما يسميه «الاستعارة». ونصادف من جديد، في صورة أخرى، تحليل جيل دولوز فيما كتبه جيرار جينيت :[1]

«من المعلوم أن الواقع الوحيد الأصيل، عند پروست، هو ذلك الذي يمنح نفسه في تجربة التذكُّر ويتأبَّد في ممارسة الاستعارة - حضور إحساس في إحساس آخر، «التماع» الذكرى، عمق تماثلي وتفاضلي، شفافية مبهمة، طرس** للكتابة. وبعيداً عن أن يعيدنا إلى مباشرية للمُدْرَك، فإن **الزمن المستعاد** يغوص بنا دون رجعة فيما كان يسميه [هنري] جيمس «بهاء اللامباشر»، في وساطة لانهائية للغة».

يوجد هنا ما يشكِّل عناصر نظرية في خدمة الرواية الحديثة، وهي عناصر تتلاقى فضلاً عن ذلك، وتناقش الحدوس الكبرى التي يطوِّرها رينيه جيرار[2] مصطلحات المضمون بخصوص الطبيعة التوسيطية للرغبة، المشتغلة منذ **دون كيشوت** في روايات ستندال، وفلوبير، ودستو يفسكي، وپروست نفسه. الأمر متعلِّق بإنتاج نظرية «الرواية الفلسفية».[3] ألا تقول الرواية فعلاً أكثر مما تقوله الفلسفة، كما يعتقد ذلك پروست، إن كان صحيحاً أن العقل «يأتي لاحقاً» وأنه لا فكر إلا «مُرْغم»؟

ذلك أيضاً، بمصطلحات أخرى، رأي ميلان كونديرا.[4] إن الرواية الحديثة التي شكَّلها العقل الأوروبي منذ أربعة قرون هي في رأيه الصيغة الكبرى لفكر عصرنا: إنها تتجاوز فن السرد، وبناء الحبكة، وبعث الحياة في الشخصيات، إنها تأملات الإنسان

*) نسبة إلى محاورة أفلاطون، كراتيلوس التي تدور حول طبيعة اللغة وعلاقات الأسماء بمسمياتها.

**) رق من الجلد ممسوح من كتابته الأولى ثم مكتوب عليه ثانية، وتظل الكتابة الأولى «مختفية» تحت الثانية.

1) Gérard Genette, **Figures II**, Seuil, 1969.

2) René Girard, **Mensonge romantique et vérité romanesque**, Grasset, 1961.

3) انظر بهذا الصدد: V. Descombes, **Proust, philosophie du roman**, Ed. de Minuit, 1987.

4) Milan Kundera, **L'Art du roman**, Gallimard, 1986.

الإشكالي، المتولّد عن عصر النهضة، حول ذاته وحول العالم، حول وجوده في العالم. هذا «الشيء الذي يفكّر» حسب تعبير د. سالناف، التي تذكّر بالتأمل الثاني [من تأمّلات] ديكارت، يرقى بالسارد (والشخصية) إلى مرئية شكل متقلّب «يمارس على كل مستويات الإبداع الأدبي، والحلمي، والفلسفي، والنظري، والشعري».[1] هل يمكننا الرهان (ضد كونديرا ذاته) على مستقبل هذا النوع الذي يتحدّى كلّ أشكال البويطيقا والذي ينبعث الإعلانُ بصفة منتظمة عن انحطاطه أو موته؟ مهما يكن فإن الشكل الأدبي الأكثر حرية والأشد اكتساحاً من بين الأشكال التي وُجِدَتْ قد أتاح دون شك سلفاً إمكانية النظرية التي سيحملها إلينا بخصوصه القرن الواحد والعشرون.

(1 D. Sallenave, "La belle histoire du roman", article **du Monde** du 12 janvier 1990.

ملاحق

تنبيه من المترجم

تتضمن هذه الملاحق عدداً من النصوص، مكملة لتحليلات الكتاب، أضفناها إليه إما لضرورتها وأهميتها (مقدمة بلزاك) أو لأنها تسد ثغرة ظهر لنا أن مؤلف الكتاب قد أغفلها (مفهوم الرواية عند باختين) أو مرَّ بها سريعاً (نظرية الرواية عند الرومانسيين الألمان الأوائل ضمن جماعة يينا) .

الملحق الأول يضم بالأساس نصوصاً لفريدريش شليجل حول الرواية 1) **رسالة عن الرواية** من **بحثه محاورة في الشعر** (1800)، حيث يتخيل محاورة على الطريقة الأفلاطونية حول مفهوم الشعر، يساهم فيها كل متحاور ومتحاورة (إذ توجد نساء على عكس ما نجد عند أفلاطون) بخطاب أو رسالة أو مقال أو بحث . 2) شذرات تعود في معظمها إلى شليجل تتصل بمفهوم الرواية ونظريتها .

وينبغي التنبيه هنا إلى ترجمة بعض المصطلحات الأساسية : إن مفهوم الشعر (*Dichtung, Poesie*) عند الرومانسيين الألمان الأوائل يتجاوز الشعر بمعناه المتداول ليقترب من مفهومهم عن الأدب الشامل أو **المطلق الأدبي**، الذي لا يعترف بالحدود بين الأنواع الأدبية . أما مفهوم رواية، فهو لا يعني الرواية باعتبارها نوعاً أدبياً متحقِّقاً في التاريخ بقدر ما يعني هدف الأدب الرومانسي ذاته حيث ستكون الرواية مرادفة للنظرية الرومانسية ذاتها ومفهومها عن الأدب . ولا شك أن القارئ العربي سيلاحظ، ويتذوق، ترداد مصطلح **أرابيسك** خلال الحديث عن شكل الرواية .

الملحق الثاني فصل من كتاب تودوروف عن ميخائيل باختين يعرض فيه للرواية نوعاً أدبياً عند باختين، ومن الملاحظ أن تودوروف يبرهن على الصلة الوثيقة لباختين، في مجال نظرية الرواية، مع الرومانسيين الألمان وفريدريش شليجل على الخصوص .

ونتبه هنا إلى أن مصطلح **التغاير الخطَابي** أو **تغاير الخطاب** هو ترجمة المصطلح الباختيني *raznorechie* الذي يترجمه تودوروف حرفياً بمصطلح *Hétérologie*، وفي الترجمات العربية لباختين: **التعدد اللغوي** (محمد برادة) أو **التنوع الكلامي** (بطرس حلاّق) . ذلك أن الأساسي في المصطلح ليس التعدد فحسب بل الاختلاف والتنوع. وعلى غرار ذلك ترجمنا مصطلحي *raznojazychie* = التغاير اللغوي و *raznogolosie* = التغاير الصوتي .

أما الملحق الثالث فهو النص الكامل لمقدمة بلزاك التي وضعها على رأس مؤلفه الضخم الذي يضم أعماله الروائية : **الكوميديا البشرية**، وهو نص يلخص المبادئ الاستطيقية والإيديولوجية والفلسفية التي تقوم في الأساس من نظرية ذلك المؤلِّف العملاق . وقد كتبها في يوليه 1842 .

وأخيراً فإن كل الهوامش هي من وضع المترجم،وما يرد بين معقفين [ ] في النص هو إضافة توضيحية من المترجم .

الملحق I

فريدريش شليجل
رسالة عن الرواية (1)

لابد لي، يا صديقتي العزيزة، من أن أسحب ما كان يبدو أنني قلته البارحة دفاعاً عنك، وأن أُعلن خطأك. فضلاً عن أنَّك أنت قد خطَّأت نفسك في نهاية النقاش باندفاعك الكلي فيه، لأنك ترين أنه من المناقض لكرامة النساء أن يتخلَّين عن عنصرهن الطبيعي من الحبور الهادئ والشعر الخالد، ليتلاءمن في نغمة أوطأ، مع رصانة الرجال العميقة والثقيلة، حسب تعبيرك الجيِّد. أنا متفق معك ضدك لأعلن خطأك، وأؤكِّد، زيادة على ذلك، إنه لا يكفي التعرُّف على الخطأ، لا بد أيضاً من التكفير عنه؛ وأرى أن التكفير الملائم لك بسبب مجاراتك للنقد هو أن تُلزمي نفسك بأن تقرئي بصبر هذه الرسالة النقدية عن ما كان البارحة موضوع حديثنا.

كان من الممكن أن أقول منذ البارحة ما أستطيع قوله؛ أو بالأحرى لم أكن أستطيع ذلك بسبب مزاجي وبسبب الظروف. مع أيِّ خصم كنتِ مشتبكة يا أَمَاليا؟ إنه بالتأكيد شخص جيِّد الاطلاع على الموضوع المطروح، - كما يجب على كل ماهر أن يكونه. كان بوسعه إذن الحديث عنه مثل أيِّ شخص آخر، لو كان فقط يعرف كيف يتكلَّم. لكن الآلهة حرمته من ذلك؛ إنه، كما قلتِ، ماهر، وهذا صحيح؛ لكن

(1 Ph. Lacoue-Labarthe / J.-L. Nancy, **L'Absolu littéraire**, op. cit. pp. 321-330.

الخرائد [ربات الجمال] بقين للأسف بمعزل عنه. ولأنه منذئذ لم يكن ليتمكَّن من استشعار عمق فكرتك، وأخذ يُظهر أن الحق إلى جانبه، فلم يكن أغلى عندي من أن أحارب إلى جانبك بكل قواي لغاية واحدة هي إقامة تعاون يُسهِّل المعاشرة. أضف إلى ذلك أنه أسهل عليَّ أن أعطي تعاليمي عن طريق الكتابة من أن أُشَافهك بها - فيما إذا كان ذلك واجباً -، لأن تلك التعاليم في رأيي تدنس قداسة المحاورة.

محاورتنا انطلقت من تصريحك بأن روايات فريدريش ريشتر[1] ليست على الإطلاق روايات بل هي مستودع مهملات مبرقشة بإبداعية[2] [Witz] سقيمة؛ وأن قصتها الهزيلة قد بلغت من سوء الإخراج والتأليف ما يمنعها أن تكون قصة، فنحن مصطرون لتخمينها، وحتى لو أردنا جمع تلك الروايات وسردها ببساطة، لما حصلنا في غاية الأمر إلاَّ على اعترافات : إن فردية الإنسان جلية أكثر مما ينبغي، وأية فردية !

سوف أتجاوز عن هذه النقطة الأخيرة، لأنها بدورها ليست سوى مسألة فردية. وأوافقك على مستودع المهملات المبرقش بإبداعية [Witz] سقيمة، لكنني أجعل ذلك تحت حمايتي، وأعلن جهراً أن مثل هذه الغروتيسكات[3] ومثل هذه الاعترافات لا تزال هي الإنتاجات الرومانسية الوحيدة في عصرنا الفاقد للرومانسية.

اسمحي لي أن أهتبل هذه الفرصة لأُفرغ كل ما يثقل على قلبي منذ أمد بعيد!

كثيراً ما رأيت، باندهاش وبحنق مكتوم، ساعياً يحضر لك أكواماً من الكتب.[4] كيف تستطيعين أن تلمسي بيديك تلك المجلَّدات القذرة ؟ - كيف تقبلين أن تدخل أقوال مشوَّشة وجاهلة عن طريق عينيك إلى حَرَم روحك ؟ - وتسلمين مخيلتك إلى رجال تخجلين من أن تبادليهم كلمات وجهاً لوجه ؟ - وفي الحقيقة، أيُّ ربح لك في مجرد قتل الوقت وإفساد الخيال! لقد قرأت تقريباً جميع الكتب الروائية، من فيلدنغ إلى لافونتين.[5] انظري ماذا تبقَّى لك منها. إن ذاكرتك نفسها خجلة من ذلك

1) فريدريش ريشتر، الملقب جان پول(1763-1825) روائي الماني.

2) ليس من الممكن إيجاد ترجمة لهذا المصطلح إلى اية لغة، والبعض يترجمه بالألمعية، وهو يعني عموماً اللمحة الذكية وإبداع فكرة خاطفة ثاقبة، وكل ما يتميز بالإبداع والابتكار.

3) الغروتيسك : هو الإسراف في الخيال والخروج عن المالوف والتضخيم والزخرفة والميل إلى كل ما يجاوز حدود الطبيعة والواقع.

4) هنا تلميح إلى مكتبات إعارة الكتب، وكانت الروايات هي الاكثر رواجاً من بين كتبها.

5) اوغست لافونتين (1758-1831)، كاتب الماني مؤلف روايات تسلية.

الهذر الحقير؛ والذي جعلتْ منه عادةٌ قاتلة من عادات الصِّبا حاجةً لا بد من إرضائها بمثل هذه العجلة وسرعان ما يطويها النسيان.

وبالمقابل، قد تذكرين ربما أنه مضى زمن كنت تحبين فيه ستيرن،[1] وحيث كنتِ كثيراً ما تستمتعين بتبنّي طريقته، نصف مقلِّدة له، ونصف هازئة منه. لا تزال بحوزتي بعض رسائل منك على هذا الأسلوب، وسأحتفظ بها في عناية. ـلقد خلَّفتْ فيك إذن دعابة [Humour] ستيرن انطباعاً دقيقاً : وهو إن لم يكن جميلاً، فهو على الأقلِّ شكل، شكل غني بلطافة ذهن كان خيالك يكتسيها في أثناء ذلك؛ وهذا الانطباع الذي يبقى لنا هكذا دقيقاً، ونستطيع أن نتخذ له شكلاً واستعمالاً، إما هزلاً أو جِداً، لن يكون انطباعاً ضائعاً. ماذا نملك في الأساس أثمن من ما يثير أو يغذي بأي طريقة من الطرق حركة ثقافتنا الباطنة.

أنت نفسك تشعرين بذلك : الاستمتاع الذي كانت دعابة ستيرن توفره لك كان صافياً، ومن طبيعة أخرى غير توتر الفضول الذي يجبرنا على قراءة كتاب رديء للغاية في اللحظة ذاتها التي نحكم عليه فيها بهذا الحكم. فانظري إن لم يكن ذلك الاستمتاع ذا قرابة بالذي غالباً ما نحسه ونحن نتأمل الزخارف العجيبة الإبداعية [Witzig] المسماة بالأرابيسك. ـوفي حالة ما إذا لم تستطيعي أنت التصريح بعدم تأثرك بعاطفية ستيرن، فها أنا مرسلٌ لك طيَّه كتاباً أسَارع لأقول لك، حتى تحافظي على حذرك أمام الغرباء، إنه لسوء أو حسن طالعه قد جرى التنقيص من قدره. إنه القَـــدَري[2] لديدرو. أعتقد أنه سيروقك وأنك ستكتشفين فيه كنوزاً من الإبداعية [Witz] نقية من الحشو العاطفي. إنه مؤلَّف بذكاء وتتحكم فيه يد ثابتة. أجرؤ على تسميته دون مبالغة عملاً فنياً. والحق يقال أنه ليس من الشعر العالي، لكنه فقط ـ أرابيسك. وهو لهذا السبب ليس في نظري عملاً دون عظمة : لأنني أعتبر الأرابيسك شكلاً أو صيغة للتعبير محدَّدة تماماً وجوهرية للشعر.

هكذا أرى المسألة. لقد بلغ من عمق تجذُّر الشعر في الإنسان أنه حتى في أقسى الشروط يستمر رغم ذلك من حين لآخر في إزهار براعم برية. وكما أن لكلٍّ شعب موكبه من الأنشاد والحكايات، ويمارس أسلوباً من الفرجة مهما كان فظاً : كذلك

1) لورنس ستيرن (1713-1768) روائي أنجليزي صاحب الرواية الشهيرتريسترام شاندي.

2) المقصود رواية ديدرو الشهيرة: جاك القَدري.

حتى في قرننا الذي ما أشد ما يعوزه الخيال، وفي الأوساط النثرية بحصر المعنى - أعني المتبحرين في العلم المزعومين والناس المثقفين -، أحسَّ بعض المنعزلين في دَخيلتهم بخيال ذي أصالة فذَّة وعبَّروا عنه، رغم أنهم بذلك قد ابتعدوا كثيراً جداً عن الفن في حد ذاته. إن دعابة سويفت وستيرن، هي، على مايبدو لي، الشعر الطبيعي للصفوة في عصرنا.

يبعد عندي جداً أن أضعهما في مصاف العظماء، لكنك ستوافقينني أن مَنْ يتذوقهما، ويتذوَّق ديدرو، هو في الطريق إلى فهم الإبداعية [Witz] الرائعة، وخيال أمثال أريوستو[1] وسيرڤنتيس وشيكسبير، أكثر من ذلك الذي لم يبلغ بعد تلك المرحلة. ليس من حقنا أن نطلب أكثر مما ينبغي من رجال هذا الزمن، وما ينبت في مثل هذا المناخ السقيم لا يمكن بالطبع إلا أن يكون سقيماً. لكنني أرى فيه بالأحرى تفوُّقاً بالقدر الذي لا يكون فيه الأرابيسك عملاً فنياً بل مجرَّد منتوج طبيعي؛ فأجعلي إذن ريشتر أعلى من ستيرن لهذا السبب أيضاً: إن خياله أشدُّ سقماً وإذن أشد غرابة وأشد عجائبية. أعيدي قراءة ستيرن لتنظري. قد مضى زمن طويل لم تقرئيه فيه وأعتقد أنه سيبدو لك بمظهر مختلف قليلاً. قارني به بعد ذلك كتَّابنا الألمان. إنه يمتلك بالفعل إبداعية [Witz] أكثر، على الأقل بالنسبة لمن يتلقاه بإبداعية [Witz]: فهو لوحده لن يستطيع إنصاف نفسه. وبفضل هذا التفوق حتى عاطفيته تتجاوز دائرة الحساسية الأنجليزية.

لدينا أيضاً حافز خارجي لأن نغذي فينا حِسَّ الغروتيسك وأن نستمر في مثل هذه الحال الذهنية. في عصر الكتَاب الذي هو عصرنا، لا يمكن تلافي أن نتصفَّح، بل أن نقرأ عدداً كبيراً من الكتب الرديئة. ولحسن الحظ - ويمكن التعويل على هذا ببعض من اليقين - فإن بعض تلك الكتب هي دائماً من النوع الأخرق، وبوسعنا وحدنا حينئذ أن نجدها مسلية باعتبارنا إياها منتوجات طبيعية للإبداعية [Witz]. لابوتا[2] توجد في كل مكان وفي لامكان، يا صديقتي العزيزة: إن مجرَّد قرار من إرادتنا الحرة ومن خيالنا يكفي لينقلنا إليها. لما تصل البلاهة إلى مستوى معيَّن، مستوى تراها تصل إليه عموماً اليوم حيث تحتدُّ كل أشكال الشذوذ، فإنها تشبه ظاهرياً الغرابة.

1) آريوستو لودڤيكو (1474-1533)، شاعر إيطالي وصاحب الملحمة الشعرية الشهيرة **أورلاندو الغاضب** (1516-1532).

2) لابوتا: جزيرة علماء الرياضيات في **رحلات غليفر** لجوناتان سويفت.

وستوافقينني على أن الغرابة هي أرفع ما يمكن أن يتخيله الإنسان من جاذبية، وهي المبدأ الحقيقي والنهائي لكلٍّ ما هو مُسَلٍّ. يحدث لي كثيراً، وأنا على هذه الحال، أن استغرق في ضحك متواصل تصعب تهدئته بصدد كتب لم يكن يُقصد بها هذا الغرض. ومن الإنصاف أن تمنحني الطبيعة هذا التعويض بالنظر إلى عجزي التام عن المشاركة في الضحك العام أمام ما يحمل اليوم اسم الإبداعية [Witz] والهجاء الساخر. جرائد عالمة مثلاً تفعل فيَّ مفعول الهزليات، وتلك التي عنوانها **الشاملة**[1] أراها بالضبط كما يرى سكَّان [مدينة] ڤيينا الكراكيز. وإذا اعتبرناها من وجهة نظري، فهي ليست أكثرها تنوعاً، بل هي أيضاً أكثرها فرادة : لأنها بعد أن سقطت من العجز إلى نوع من السطحية، ثم من هذه إلى نوع من البلادة وانتهت على هذا الطريق بأن تقع في هذه الحماقة الشاذة.

قد يكون كل هذا بالنسبة لك منتسباً أكثر مما ينبغي إلى رهافة الأديب. لكنك إذا قبلت بأن تفعلي بعقلية أخرى ما لم تعودي، للأسف، قادرة على الاستغناء عنه، فسأمنع نفسي من إعلان سخطي على الساعي الذي يحمل لك أكداساً من الكتب من مكتبة الإعارة. أجل، أنا أقدِّم نفسي للقيام بمهنة حمَّال وأتعهد بأن أبعث إليك بعدد لا يحصى من أجمل الكوميديات المقتطفة من جميع فنون الأدب.

أعود لمجرى خطابي : لأنني عازم على أن لا أعفيك من أيِّ شيء، وأن أتتبَّع أقوالك خطوة فخطوة.

تنتفدين أيضاً جان - پول، في احتقار تقريباً، بأنه عاطفي.

أسأل الله أن يكون عاطفياً بالمعنى الذي أفهم به هذه الكلمة وأعتقد أنه من واجبي أن أفهمها على ذلك النحو، باعتبار أصلها وطبيعتها. لأن الرومانسي، حسب تصوُّري ومصطلحي، هو تحديداً ما يعرض علينا موضوعاً عاطفياً تحت شكل خيالي.

إنسي لحظة المدلول المستعمل، القدحي لعاطفي - حيث تغطي هذه الكلمة تقريباً كل ما ينتسب في سطحية إلى الشجيِّ والمتباكي، ويطفح بهذه الاندفاعات العائلية النبيلة التي بفضلها يشعر أناس فاقدين لأيِّ ميزة بأنهم سعداء وعظام بطريقة لا توصف.

1) تلميح إلى جريدة ألمانية اسمها : **صحيفة الأدب الشاملة [لمدينة] يينا**.

فكّري بالأحرى في بيترارك أو تاسو[1] اللذين إذا قورن شعرهما بشعر أريوستو الأكثر خيالاً - فسيكون جديراً حقاً بأن يسمّى عاطفياً. لا أذكر الآن مثالاً يكون فيه التناقض أشد بداهة والجزم أشد وضوحاً مما هو هنا.

تاسو أكثر موسيقية، وتصويرية أريوستو ليست بالأكيد أسوأ ما هو موجود. لقد فقد فن الرسم جانبه الخيالي الذي، إذا صدق حدسي، كان له في الماضي، في حقبته العظيمة، عند عديد من أساتذة المدرسة البندقية، عند الكوريجيو أيضاً (وربما ليس فحسب في أرابسكات رافائيل[2]). وبالمقابل فإن الموسيقى الحديثة من وجهة نظر الموهبة الإنسانية المهيمنة فيها، قد ظلت في مجموعها من الوفاء لطبعها إلى حد أنني أجرؤ دون خشية على تسميتها فناً عاطفياً.

العاطفي، ما هو إذن ؟ إنه ما يسائلنا، وما يتحكّم في العاطفة، - أقول العاطفة، لا الإحساس. ومنبع كل هذه الحركات الباطنة وروحها هو الحب، وفي الشعر الرومانسي يجب أن يرفرف روح الحب في كل مكان، مرئياً بطريقة لامرئية ؛ هذا ما يعنيه ذلك التعريف. والأهواء الغرامية التي نستطيع الإفلات منها في قصائد المحدثين، من المقطوعة اللاذعة حتى التراجيديا (كما يرثي لذلك ديدرو بطرافة في القَدَري)، تمثل بالتحديد المظهر الأدنى له؛ أو بالأحرى إنها لا تمثل حتى حرفية ذلك الروح : وبحسب الحالات فهو إن لم يكن لا شيء، فإنه شيء لا يمكن أن يكون لا محباً ولا محبوباً. كلاَّ، إنها النفثة المقدسة هي التي تهزنا في أنغام الموسيقى. إنها متمرِّدة على كلِّ هيمنة متسلِّطة، على كلِّ إدراك آلي لكنها في مَوَدَّة تسمح بالتقاطها وحجبها في الجمال الزائل، يمكن للألفاظ السحرية أن تتشبع وتكتسب طابعاً روحانياً من قوتها. لكنها حيث لا توجد منتشرة في كلِّ مكان من قصيدة، أو على الأقل لا تستطيع ذلك، فإنها تصير إلى العدم. إنها كائن لانهائي ولا يكتفي مطلقاً بتعليق وإلصاق قيمة هامة بالأشخاص، والأحداث، والمواقف، وبالميول الفردية : كل هذا، بالنسبة للشاعر الحقيقي - مهما كانت نفسه حبيسة حميمياً فيه - ليس سوى علامة باتجاه ما هو أسمى، باتجاه اللانهائي، - رمز هيروغليفي للحب الوحيد الخالد وللغزارة المقدَّسة للحياة التي هي حياة الطبيعة المشكِّلة.

1) فرانتشيسكو بيتراركا (1304-1374)، وتوركاتو تاسو (1544-1595)، شاعران إيطاليان من أعظم شعراء عصر النهضة.

2) المدرسة البندقية: نسبة إلى مدينة البندقية في إيطاليا حيث تعاقبت مدارس الرسم طوال عصر النهضة. والكوريجيو (1489-1514) رسام إيطالي من مدينة بارما، ورافائيل هو فنان عصر النهضة المشهور.

وحده الخيال بوسعه أن يدرك لغز هذا الحب وأن يعرضه بوصفه لغزاً؛ وهذا الطابع المُلْغِز هو منبع الخيالي المنتسب لشكل كلٍّ عرض شعري. يبحث الخيال بكلّ قواه للتعبير عن باطنه، غير أنه في مجال الطبيعة، لا يمكن تبليغ الإلهي ولا إظهاره إلا بطريقة غير مباشرة. هذا هو السبب في أنّ ما كان في الأصل خيالاً، لم يتبقَّ منه في عالم الظواهر سوى ما نسميه الإبداعية [Witz].

يدخل شيء آخر في مدلول لفظة عاطفي، له بالضبط علاقة بالاتجاه الخاص بالشعر الرومانسي في تعارضه مع الشعر القديم. ولا يؤخذ بالاعتبار في ذلك أي تمييز بين المظهر والحقيقة، بين اللعب والجد، هنا يكمن الاختلاف الأعظم. يرتبط الشعر القديم[1] في مجموعه بالميثولوجيا ويذهب إلى حدٍّ تجنُّب المادَّة التاريخية في حدِّ ذاتها. حتى التراجيدياً القديمة كانت لعباً، والشاعر الذي كان يقيم على المسرح حدثاً حقيقياً، يعني جدياً مجموع الشعب، كان يتعرض للعقاب. وعلى العكس يقوم الشعر الرومانسي بأجمعه على أساس تاريخي، أكثر بكثير مما هو معروف ومعتقد. انصتي لأول مسرحية تصادفك، إقرائي أدنى محكي : إذا كانت الحبكة فيهما غنية روحياً، فذلك لأنهما، ويمكنك توقع ذلك بشكل يكاد يكون يقينياً، مستمدان من قصة حقيقية - حتى وإن لحق بها تحوير كبير. يكاد يكون مجموع بوكاتشيو[2] قصة حقيقية، وعلى المنوال ذاته، عديد من المصادر الأخرى التي يشتق منها مجموع الابتكار الرومانسي.

لقد ميَّزتُ بدقة التعارض بين القديم والرومانسي. لكن لا يذهب بك الظن، أرجوك، إلى أن رومانسي وحديث متعادلان عندي. أعتقد أنه توجد المسافة نفسها التي بين رسوم رفائيل أو الكوريجيو، والرسوم المطبوعة [eaux-fortes] الشائعة اليوم. أترغبين في أن يكون الاختلاف جلياً أمام عينيك ؟ إذن إقرائي بالمناسبة **إيميليا غالوتي**،[3] الحديثة لدرجة مدهشة وغير رومانسية إطلاقاً، ثم فكِّري في شيكسپير، الذي أودُّ أن أرى فيه المركز بحصر المعنى، ونواة الخيال الرومانسي. هناك أبحث عن الرومانسية وأجدها، عند المُحْدَثين الأوائل، في شيكسپير، في سيرڤانتيس، في الشعر الإيطالي، في عصر الفرسان، والحب، والحكايات، من حيث جاءنا الشيء والاسم

1) القديم يشير دائماً إلى الأدبين الإغريقي واللاتيني وإلى حضارتيهما.

2) جيوڤاني بوكاتشيو (1313-1395) كاتب إيطالي وتلمح الرسالة هنا إلى كتابه المعروف: **الديكاميرون**، وهو مجموع حكايات واقعية.

3) مسرحية درامية للكاتب الألماني ليسينغ ظهرت سنة 1772.

ذاته.[1] هذا وحده هو ما يمكن موازنته بالقصائد الكلاسيكية للقدماء؛ وحدها أزهار الخيال هذه التي لا يلحقها الذبول أبداً هي الجديرة بتتويج صور الآلهة القديمة. ومن المؤكَّد أنَّ كلَّ ما هو جيِّد في الشعر الحديث، في روحه وحتى طريقته، يسير في هذا الاتجاه؛ إن عودة إلى القديم ضرورية إذن. وكما هو حال فن الشعر [*Dichtkunst*] عندنا مع الرواية، فإن فن الشعر عند اليونان قد انطلق مع الملحمة، ثم عاد ليذوب فيها.

مع هذا الفارق أن الرومانسية ليست نوعاً بقدر ما هي عنصر من عناصر الشعر، بإمكانه أن يهيمن أو يتوارى قليلاً أو كثيراً، لكنه لا يمكن أن يغيب تماماً. مثل هذا التصوُّر ينبغي أن يجعلك تفهمين كيف ولماذا أطالب بأنَّ كلَّ شاعر يجب أن يكون رومانسياً، لكنني أمقت الرواية لما تريد لنفسها أن تكون نوعاً خاصاً.

كنت تطالبين البارحة، في ذروة النقاش، بتعريف للرواية؛ كما لو كنت تعلمين سلفاً أنك لن تتلقي جواباً مُرْضِياً. غير أنني لا أرى هذه المعضلة بدون حل. الرواية كتاب رومانسي،[2] ـ ستعتبرين هذا تحصيل حاصل فارغ من المعنى. لكنني ألفت انتباهك أولاً إلى أن كتاباً يجعلنا سلفاً نفكِّر في عمل، في كلٍّ مستقل بذاته. ثم إنه يوجد هنا اختلاف جذري مع المسرح، المتوجِّه للمشاهدة: الرواية، بالمقابل، كانت متوجِّهة دائماً إلى القراءة، ومن هذا تنتج كلُّ الفوارق في صيغة العرض لهذين الشكلين. ينبغي للمسرح أيضاً أن يكون رومانسياً، مثل كلِّ شعر [*Dichtkunst*]؛ لكنه ليس رواية إلا في بعض الحدود، إنه رواية تطبيقية. والتماسك الدرامي للقصة على العكس من ذلك لا يجعل من الرواية كُلاً وعملاً، إن لم يحصل ذلك بفضل علاقة مجموع التأليف مع وَحْدة أعلى من وحدة الحرف ـ الذي تحتقره، وبوسعها في الأغلب أن تحتقره، بفضل ترابط الأفكار، بفضل نقطة مركزية روحية.

وإذا وضعنا هذا جانباً، فإنه يوجد من قلة التعارض بين الدراما والرواية ما يجعل من الدراما ـ المتصوَّرة والمعالجة بعمق وبتاريخية، كما هو الحال عند شيكسبير مثلاً ـ بالأحرى هي الأساس الحقيقي للرواية. صحيح أنك أكَّدت أن الرواية كانت تنتسب

1) ينبغي أن لا ننسى لإدراك مقاصد الرسالة أن مصطلحي رومانسية ورومانسي (Romantik, Romantisch) قريبان في الأصل الاشتقاقي من كلمة رواية (Roman) ومن اسم اللغات «الرومانية» المنحدرة عن اللاتينية والتي كانت الأصل في ظهور اللغات الأوروبية الحديثة والآداب المتفرعة عن تلك اللغات.

2) لا بد من التذكير لفهم هذا التعريف الشهير الذي أثار نقاشاً واسعاً أن الرواية (Roman) ذات أصل اشتقاقي واحد مع رومانسي (Romantisch).

بالخصوص إلى نوع السرد، إلى النوع الملحمي. وضد هذا أقول أوّلاً بأن أغنية [*Lied*] يمكنها، مثل القصة، أن تكون رومانسية. أجل، لا أستطيع مطلقاً أن أتصوّر رواية لا تكون مزيجاً من السرد، والإنشاد، وأشكال أخرى. لم يكتب [*dichten*] سيرڤانتيس أبداً بطريقة مغايرة، وحتى بوكاتشيو، البالغ النثرية فضلاً عن ذلك، يزيّن مجموعة [قصصه] بإطار من الأغاني [*Lied*]. وإذا ما روايةٌ لم تعرض هذه السِّمات، ولم يكن باستطاعتها أن تعرضها، فذلك لا يرجع سوى إلى فردية العمل لا إلى طابع النوع، الذي يقدِّم ذلك العملُ سلفاً على العكس من ذلك استثناءً له. لكن هذه ليست إلا ملاحظة أوَّلية. اعتراضي الحقيقي هو الآتي : لا شيء مناقض للأسلوب الملحمي أكثر من الكشف بأقلّ ما يمكن عن تأثير أحوالٍ ذهنيةٍ شخصيةٍ؛ وماذا سيكون الأمر لو تجرَّأ على أن يستسلم لدعابته [*Humour*] وأن يلاعبها، كما يحدث ذلك في أفضل الروايات.

بعد ذلك، نسيت أو هجرت وجهة نظرك، وحاولت التأكيد على أن هذه التقسيمات لا تفضي إلى شيء : كنت تقولين إن الشعر واحد، وما يهم هو أن يكون العمل جميلاً، وليس غيرُ المتحذلق ليهتم بالفروع، - أنت تعلمين ما أعتقده بشأن التصنيفات الجارية على هذا النحو. لكنني أدرك مع ذلك أنه من الواجب على كل ماهر أن يقصر نفسه على هدف دقيق تماماً؛ وقد ساقني البحث التاريخي إلى عدد من الأشكال الأصلية يستحيل اختزال بعضها في بعض. وهكذا، وفي إطار الشعر الرومانسي ذاته، فإن الأقاصيص [*Nouvelles*] والحكايات [*Contes*] مثلاً، تبدو لي، لو تجرأت على هذا التعبير، في تعارض لانهائي. ولا شيء يثير إعجابي أكثر من أن أرى فناناً يجدِّد شباب كلٍّ واحدة من هاتين الصيغتين بردِّهما إلى طابعهما الأصيل.

هذه الأمثلة، لو سُلِّط عليها الضوء، ستكون لي تشجيعاً من أجل نظرية للرواية تكون، بالمعنى الأصلي للكلمة، نظرية، أي حدساً روحياً للموضوع، في سكينة وطمأنينة تامتين للحس الحميمي [*Gemüt*]، كما هو اللائق بتأمل الحركة الطافحة بمعنى الأشكال الرائعة في بهجة احتفالية. إن نظرية للرواية مثل هذه يجب أن تكون هي أيضاً رواية تؤدِّي كلَّ نغمة من نغمات الخيال الخالدة في تألقها العجيب، وأن تعيد مرة أخرى سديم عالم الفرسان إلى فوضاه. ستحيا كائنات الماضي من جديد هناك في أشكال جديدة؛ هناك يصعد من جديد شبح دانتي المقدس من جحيمه،

ولُورا [محبوبة بيترارك] ستمر سماويةً أمامنا، ويتحادث شيكسبير مع سيرڤانتيس - هناك، يمزح سانتشو من جديد مع دون كيشوت.

ستكون أرابيسكات حقيقية، وهي مع الاعترافات، كما أكَّدت في مطلع رسالتي، المنتوجات الرومانسية الوحيدة الطبيعية في عصرنا.

لن تندهشي إذْ أضفت إليها الاعترافات، لو سلَّمتِ بأن قصة صادقة هي أساس كلِّ شعر رومانسي؛ وإذا ما تجشَّمت التفكير في ذلك، ستذكرين وتقتنعين في يُسر بأن أفضل جزء في أفضل الروايات ليس شيئاً سوى اعتراف ذاتي للمؤلِّف متنكِّراً قليلاً أو كثيراً، وثمرة تجربته، وجوهر أصالته.

أما الروايات المزعومة التي والحق يقال لا نتطبق عليها بتاتاً فكرتي عن الشكل الرومانسي، فإنني أقدِّرها مع ذلك بالمقدار الدقيق لجودة حدسها الشخصي والحياة المشخَّصة المتضمنين فيها؛ ومن هذه الزاوية، حتى مقلدو ريتشاردسون،[1] بشكل ظاهر إلى حد الضَّلال، يمكن أن يلاقوا الترحيب. **سيسيليا بيڤرلي**[2] تخبرنا على الأقل كيف كان الناس يصيبهم السأم بلندن في ذلك العصر، إذ كانت تلك هي الموضة حينئذ ؛ وأيضاً كيف أن سيدة أنجليزية تهاوت متضرِّجة من فرط ما التهمته من حلوى؛ إن الشتائم ونبلاء الأرياف وأمثالهم، عند فيلدنغ، مرسومون بكثير من الواقعية ويقدِّم لنا واكفيلد[3] نظرة للعالم كما يتصوَّرها قس ريفي؛ أجل، لو استطاعت أوليڤيا استرداد براءتها الضائعة، لكانت هذه الرواية أفضل كلِّ الروايات الأنجليزية.

لكن كم يُوزَّع علينا هذا القليل من الواقع، في جميع هذه الكتب، بشُحٍّ وتقتير! وأيُّ سرد لرحلة، وأيُّ مراسلات، وأيُّ سيرة ذاتية لن تكون، بالنسبة لمن يقرأها في مدلول رومانسي، رواية أفضل من أفضلها جميعاً ؟

الاعترافات خصوصاً، هي التي، مع كونها على سبيل الساذج، تفضي على العموم تلقائياً إلى الأرابيسك الذي لا ترقى إليه الروايات في أقصى الأحوال سوى في الخاتمة،

1) ساموبل ريتشاردسون (1689-1761)، روائي أنجليزي يعتبر رائد الرواية الأنجليزية الحديثة.
2) رواية للروائية الأنجليزية فرنسيس بيرني (1782).
3) قس واكفيلد (1766) رواية مشهورة للروائي الأنجليزي أوليڤر غولد سميث.

حين يستعيد التجار المفلسون المال والمصداقية، ويجد كل المساكين الأكل، ويتحوَّل الخبثاء اللطيفون إلى شرفاء وبنات الهوى إلى فاضلات.

إن اعترافات روسو هي في نظري رواية فريدة إلى أقصى درجة؛ وهلويز[1] ليست سوى رواية متوسطة جداً.

أبعث لك طيَّه السيرة الذاتية لرجل شهير، لم تتعرفي عليه بعد في حدود علمي: إنها مذكرات غيبون.[2] كتاب بالغ الثقافة وبالغ الهزل. سيرضي رغباتك، وفي الواقع فالرواية الكوميدية التي يتضمنها تكاد تكون مكتملة، سترين فيه، بوضوح لم تكوني قد تمنيته أبداً، الأنجليزي، والجنتلمان، والماهر، والمتبحر في العلم، والعازب المصر على عزوبيته، والأنيق المهذب، في كل مهازلهم المترفة، عبر وقار تلك الحقبة من التاريخ. ويقيناً أنه لا بد من ارتياد كثير من الكتب الرديئة وكثير من الناس التافهين قبل أن تصادفي مواضيع البهجة هذه.

* * *

فريدريش شليغل، شذرات نقدية [3]

18) تنتهي الروايات عن طواعية كما تبدأ [الصلاة المسيحية] أبانا الذي في السماوات: بملكوت الله على الأرض.

26) الروايات هي المحاورات السقراطية لعصرنا. في هذا الشكل المتحرِّر حكمةُ الحياة قد ابتعدت عن حكمة المدرسة.

78) كثير من الروايات، ومن بين أفضلها، هي تلخيص، وموسوعة لكلِّ الحياة الرُّوحية لفرد عبقري. ولمَّا توجد أعمال، وإن كانت من شكل مختلف تماماً مثل ناثان،[4] على هذه الحال، فإنها تتخذ هيئة الرواية. فضلاً عن أنَّ كلَّ إنسان مثقف وفي طريقه إلى التثقيف يحمل رواية في طويته. لكن التعريف بها وكتابتها ليس ضرورة.

1) يشير المؤلف هنا إلى رواية روسو هلويز الجديدة.

2) غيبون (1737-1794) مؤرخ أنجليزي، والإشارة هنا إلى مذكراته التي صدرت بالاسم المستعار اللورد شيفيلد (١٧٩٦).

3) Ph. Lacoue - Labarthe / J.-L. Nancy, **L'Absolu littéraire**, op. cit., pp. 81-97.

4) ناثان الحكيم، مسرحية ليسينغ الشهيرة.

89) أليس من النافل كتابة أكثر من رواية، إن لم يكون الفنان قد تحوَّل تقريباً إلى إنسان آخر ؟ - من الواضح أنَّ كلَّ روايات مؤلِّف واحد غالباً ما تتوافق، وعلى نحو ما، لا تشكل سوى رواية واحدة.

* * *

شذرات الأثيناوم[1]

111) النظريات التي تريد الرواية عرضها ينبغي أن تكون من تلك النظريات التي لا يمكن توصيلها إلا جملة، لا من تلك التي يمكن البرهنة عليها بالتفصيل ويستغرقها التحليل. وإلا فإن الشكل الخَطَابي يكون أفضل للغاية.

118) ليس ذلك بتاتاً تملُّقاً لطيفاً للأنانية، بل والحق يقال دغدغتها بفظاظة شديدة أن تكون كلُّ شخصيات رواية تدور، كالكواكب حول الشمس، حول شخصية واحدة منها، تكون عادة حينئذ هي طفل المؤلِّف المدلَّل وسيئ التربية، ثم تصير مرآة القارئ المفتون ومتملقته. كما أن إنساناً مثقفاً ليس فقط غاية، بل هو أيضاً واسطة، لنفسه وللآخرين، فإن جميع شخصيات التأليف الأدبي [Dichtung] المثقف ينبغي أن تكون في آن واحد غاية وواسطة. ليكن التأليف جمهورياً، وذلك لا يمنع بتاتاً أن يكون البعض فاعلاً والآخرون غير فاعلين.

124) في اللحظة التي تُكتب فيها الروايات أو تُقرأ انطلاقاً من السيكولوجية، فهناك الكثير من التناقض ومن الصغارة في الإجفال أمام التشريح الأشد تمهلاً والأشد تدقيقاً للمتع المضادة للطبيعة، والتعذيبات الفظيعة، والأفعال الشائنة المثيرة للغضب، وأشكال العجز البدنية أو الأخلاقية الكريهة.

146) كما أن كلَّ الشعر الحديث يستمد لونه الأصيل من الرواية، فإن الشعر اللاتيني، وحتى كل الأدب اللاتيني، يستمد لونه من الهجاء الساخر[2] [satire] الذي، عبر كل تحوُّلاته، يظل مع ذلك دائماً عند الرومان شعراً كلاسيكياً عاماً، شعر مجتمع قد جرى خلقه [أي الشعر] بواسطة ولأجل مركز العالم المثقف، والذي يمنح

1) Ph. Lacoue - Labarthe / J.-L. Nancy, **L'Absolu littéraire**, op. cit., pp. 98-177.

2) كلمة **satire** مشتقة من اصل يعني المزيج والخليط، وفي الادب مزيج من الاوزان والانواع.

للمجتمع على نحو مّا نغمته. ولأجل امتلاك الإحساس بما هو الأشد اكتساباً للطابع الاجتماعي، والأكثر أصالة وجمالاً في نثر أمثال شيشرون، وقيصر، وسويتونيوس،[1] يجب أن تكون منذ أمد طويل قد أحببت وفهمت هجائيات هوراتيوس. إنها المنابع الأزلية الأولى للتهذيب الاجتماعي.

170) لماذا لا تكتب النساء الألمانيات الروايات بعدد أكبر؟ ماذا يمكن أن نستخلص من قدرتهن على أن يمثلن روايات [في حياتهن]؟ هل هذان الفنان في علاقة طردية أو عكسية؟ يصلنا العدد الكبير من الروايات التي تكتبها أنجليزيات، والقليل منها الذي تكتبه فرنسيات، لحدٍّ أننا نستطيع الميل إلى الافتراض الثاني. أم أن الفرنسيات الرهيفات والفاتنات يجدن أنفسهن في موقف رجال الدولة الذين تَزحمهم الأعمال فلا يتمكنون من كتابة مذكراتهم إلا حين يعتزلون وظائفهم؟ ومتى إذن يظن مثل رجل الأعمال الأنثى هذا أنه قد أعفي من وظيفته؟ أمام المراسيم الصارمة للفضيلة الأنثوية في أنجلترا، والحياة المنزوية التي تجبر عليها النساءَ هناك فظاظة أوساط الذكور، نصل إلى الاعتقاد بأن غزارة الروائيات الأنجليزيات يدل على حاجة إلى وضع أكثر حرية. نتعرض على الأقل لأشعة القمر، لما نخشى، إذا ما تجولنا في وضح النهار، أن تسودَّ بشرتنا.

216) الثورة الفرنسية ومذهب العلم لفيخته و**مايستر غوته**[2] هي الاتجاهات الكبرى للعصر. والذي يصدمه هذا التجاوز، ذلك الذي يرى أن ثورة غير صاخبة وغير مادية هي بدون أهمية، لم يَرْقَ بعدُ إلى المنظور الرفيع والواسع لتاريخ البشرية. حتى في التاريخ المُجدِ لحضاراتنا، التي تشبه في الأغلب مجموعةً من التنويعات، مع شرح مسترسل، على نص كلاسيكي ضائع، كم من كِتَاب لم يلتفت إليه في وقته الجمهور الصاخب قد لعب دوراً أكبر من كل ما قام به ذلك الجمهور.

252) إن نظرية حقيقية للشعر ستبدأ بالاختلاف المطلق، والفصل الذي لا يمكن وصله أبداً بين الفن والجميل الخام. ستعرض صراعهما وتنتهي بالتناغم التام بين شعر الفن وشعر الطبيعة. هذا التناغم لا يوجد إلا عند القدماء، ولن تكون تلك النظرية

1) شيشرون هو الخطيب الروماني المعروف، وقيصر، هو يوليوس قيصر والمقصود نثره التاريخي، وسويتونيوس مؤرخ لاتيني من القرن الاول للميلاد. وهوراتيوس شاعر لاتيني.

2) يوهان فيخته (1762-1814) فيلسوف الماني مثالي أثر بعمق في الحركة الرومانسية بالمانيا، و**مذهب العلم** أحد كتبه الفلسفية، ومايستر إشارة إلى رواية غوته **سنوات تعلُّم ڤيلهلم** مايستر.

شيئاً آخر سوى تاريخ رفيع لروح الشعر الكلاسيكي. لكن فلسفة للشعر على العموم ستبدأ باستقلالية الجميل، بمقتضى أنه متميِّز عن الحق والأخلاق ويجب أن يكون كذلك، وأن له من الحقوق ما لهما؛ وهذا ما يُستخلص سلفاً، بالنسبة لمن يستطيع تصوُّره على العموم، من القضية القائلة بأن أنا = أنا. هذه الفلسفة ستتأرجح بين اتحاد وانفصال الفلسفة والشعر، الممارسة والشعر، الشعر على العموم والأنواع والفصائل، وستنتهي باتحادها الكلي. ستقدم بدايتها مبادئ البويطيقا الخالصة، وسيقدم وسطها نظرية الأنواع الشعرية [*Dichtarten*] الحديثة بحصر المعنى، التعليمي، والموسيقي، والبلاغي بالمعنى الرفيع، إلخ. إن فلسفةً للرواية، تتضمن النظريةُ السياسيةُ لأفلاطون أُسُسَها الأولى، ستكون لها بمثابة حجر الزاوية. مثل هذه البويطيقا، ستبدو، والحق يقال، للهواة المتسرعين الذين لا حماس لهم ولا قراءة لأجود الشعراء في كل الأنواع، كما سيبدو كتاب في علم حساب المثلثات لطفل يرغب في التلوين. وحده بإمكانه استعمال فلسفة موضوع ما ذلك الذي يمتلك أو يعرف ذلك الموضوع؛ هو وحده يمكنه أن يفهم ما تريده [تلك الفلسفة] وما تعنيه. بمستطاع الفلسفة أن تَهَبَ التجاربَ والحواس، لا بالتلقيح، ولا بالسحر. وليس من واجبها، فضلاً عن ذلك، أن ترغب في ذلك. من يعرفها سلفاً لن يتعلم منها والحق يقال شيئاً جديداً؛ لكنها وحدها تجعل له من ذلك معرفة، ومن ثَمَّ شكلاً جديداً.

380) القراءة جهراً والإلقاء الخطابي ليسا شيئاً واحداً. هذا يتطلب التعبير الأقوى، وتلك تتطلَّب تعبيراً معتدلاً. الإلقاء الخطابي يليق بالفضاءات الواسعة لا بفضاء غرفة. إن الصوت الجهوري الذي يجب أن يرتفع إليه ليحصل على التنويعات المرغوبة يخدش أذناً مرهفة. وكل تأثير يضيع في ضوضاء تصمُّ الآذان. ولمَّا يكون مصحوباً بحركات كثيرة، يصير شيئاً لا يُطاق، مثل كلٍّ تعبير عن عاطفة عنيفة. وليس بمستطاع الحساسية المثقفة احتماله إلا من مسافة تلقي عليه من جديد ما يشبه الحجاب. إن رنَّة الصوت، حتى تحدث التأثير بواسطة أخرى، عليها، بدل أن ترتفع، أن تكون خافتة، معتدلة في العمق، وتجعل النبرة بطريقة توحي فحسب بفهم ما نقرؤه، دون إبرازها كلياً. وفيما يتعلّق بالقصائد الملحمية والرواية خصوصاً، لا ينبغي للقارئ أبداً أن يبدو وقد جرفه موضوعه، وإنما ينبغي له على العكس من ذلك تأكيد التفوق الصامت للمؤلِّف ذاته، الذي يشرف من أعلى على عمله. وبصورة عامة

سيكون من الضروري جداً ممارسة القراءة جهراً، حتى تنتشر، وضروري جداً انتشارها حتى تمارس بشكل أفضل. فالشعر على أي حال، يُقرأ عندنا قراءة صامتة؛ ومع ذلك فإن الذي لم يقرأ أبداً جهراً ولا سمع من يقرأ ڤيلهلم مايسترمثلاً، لم يدرس من هذه الموسيقى سوى النوتات.

الملحق II

تزفيتان تودورف

رواية نوعا أدبياً[1] [عند باختين]

إذا انتقلنا من هذه الاعتبارات العامة [عن الأنواع الأدبية] إلى النوع الذي يستأثر باهتمام باختين طوال حياته، أي الرواية، لا نتمالك من الإحساس بضرب من الانزعاج. كنا قد صادفنا سلفاً الرواية أثناء عرض أطروحات باختين المختلفة : إنه هو الذي يجسِّد في أقصى الدرجات الاشتغالَ التناصي، ويفسح للتغاير الخِطَابي أوسع حيِّز. لكن التغاير الخِطَابي أو التناص مقولتان لازمانيتان، يمكن أن تنطبقا على كلِّ حقبة تاريخية؛ كيف يمكن مواءمة هذا الحضور الكلي مع الطابع التاريخي بالضرورة للنوع؟ ويتزايد الانزعاج لمَّا نتبيَّن أن الأمثلة المفضَّلة لدى باختين - تلك التي تتردَّد باستمرار في أقواله وتمنحه الدقة في تعيين النوع - ليست الأعمال التي نربطها عادة بالنوع الروائي (أعمال فيلدنغ، أو بلزاك، أو تولستوي، وهم مؤلِّفون لا يكاد يرد ذكرهم عنده)، بل أعمال كسينوفون ومينيپوس،[2] پيترونيوس و أپوليوس. إذا كانت الرواية مقصورة في التناص والتغاير الخِطَابي، فإن هذه الأعمال فعلاً ممثِّلة لذلك ؛ لكننا حينئذ لمَّا نتحدث عن الرواية في العصر القديم [اليوناني واللاتيني]، لا نفعل شيئاً سوى أن نلاحظ في ذلك العصر أيضاً، وجود الاشتغال التناصي أو تعددية التغاير الخطابي. فماذا نستفيد من هذه التسمية الجديدة ؟ يبدو أنَّ مفهوم الرواية قد بلغ من ضرورته لباختين أنه قد أفلت من عقلنته ذاتها، وأن استخدام المصطلح يختصُّ بتعلُّق عاطفي قبل كل شيء، لا يهتم بالأسباب التي يقوم عليها. إلى حدٍّ أن سؤالاً يفرض

Tzvetan Todorov, **Mikhail Bakhtine le principe dialogique**, Paris, Ed. du Seuil, 1981, pp.131-143. (1

2) كسينوفون (430-355 ق. م.)، كاتب وفيلسوف ورجل دولة يوناني؛ ومينيپوس، شاعر وفيلسوف يوناني من المدرسة القينية، كاتب هجائيات ساخرة.

نفسه ؛ هل الرواية، بالمدلول الباختيني للمصطلح، هي حقاً نوعٌ ؟ وقد رأينا، فضلاً عن ذلك، أن النوع يتعيَّن التركيب الزماني ـ المكاني (الخرونوتوپ)[1] الخاص به؛ والحال أن لا وجود أبداً عند باختين لتركيب زماني ـ مكاني روائي **واحد**.

هذا الافتراض لوضعية فريدة لمفهوم الرواية يتضاعف حين نلاحظ أن كلَّ خصائص الرواية قد استعارها باختين، دون تغيير يذكر، من الاستطيقا الرومانسية الكبرى، من فكر غوته، وفريدريش شليجل، وهيجل، كما لو كان غياب اندماج حقيقي للمفهوم في نظريته الخاصة يُبيح هذا الاقتراض الكثيف الذي تغيب عنه كل نظرة نقدية. لنتفحص عن قرب الوصف الباختيني للرواية، وعلاقته بسابقيه الرومانسيين.

الرواية، عند باختين، ليست نوعاً مثل الأنواع الأخرى، من واقع أن كلَّ واحد من أركانها هو في نهاية المطاف فردي لا يمكن اختزاله (وهو ما يناقض، بالفعل، مفهوم النوع ذاته).

النقطة الأساسية هي أن الرواية لا تمتلك، مثل الأنوع الأخرى، قانوناً : وحدها النماذج الفردية هي المؤثِّرة تاريخياً، لا قانون النوع بما هو كذلك.[2]

هذا التأكيد يحيل مباشرة على فريدريش شليجل :[3]

كلُّ رواية نوعٌ قائم بذاته (KA, XVIII, 2, 65) كل رواية هي فرد قائم بذاته وفي هذا يكمن جوهر الرواية (KA, III, 134).

وكان شليجل يؤكِّد إضافة إلى ذلك، كما يفعل باختين، أن الرواية ناتجة عن مزج كل الأنواع الأخرى التي كانت موجودة قبلها.

فكرة الرواية، كما أقامها بوكاتشيو وسيرڤانتيس، هي فكرة كتاب رومانسي، تأليف

1) الكرونوتوب مصطلح مشتق من اللغة اليونانية(خرونوس = زمان، وتوپوس = مكان)، ويعني التركيب المكاني–الزماني الخاص بكل نوع روائي فرعي والذي يحدد تنظيم العالم كما يُصوِّره ذلك النوع الفرعي.

2) M. Bakhtin, "Epos i roman" (L'épopée et le roman), in **Voprosy literatury i éstetiki,** (Questions de littérature et d'esthtique), Moscou, 1975, p. 448. وسنشير بعد كل اقتباس إلى رقم الصفحة.

3) نصوص فريدريش شليجل نحيل على **Kritische Ausgabe** [الطبعة المحققة]، ونختصرها إلى **KA** متبوعة برقم الجزء والصفحة أو الشذرة، أو إلى **Literary Notebooks 1797-1801**, Londres 1957 ، ونختزله إلى **LN** متبوعاً برقم الشذرة.

رومانسي، حيث كلٌّ الأشكال وكلٌّ الأنواع ممزوجة ومحتبكة. الكتلة الرئيسية في الرواية هي من النثر الأكثر تنوعاً من نثر أيٍّ نوع أنشأه القدماء. هنا توجد أقسام تاريخية، وبلاغية، وحوارية، فتتعاقب كل هذه الأساليب، وهي محتبكة ومترابطة بالطريقة الأكثر حذقاً والأكثر صنعة. قصائد من كلّ الأنواع، غنائية، ملحمية، تعليمية، أغانٍ غرامية منبثة في أثناء الكُلّ وتزيِّنهُ في وفرة وتنوع غزيرين بالطريقة الأشد ثراء وتألُّقاً. الرواية هي قصيدة القصائد، نسيج كامل من القصائد. من الواضح أن تأليفاً شعرياً من هذا النوع، ناتجٌ انطلاقاً من عناصر وأشكال بهذا التنوُّع وحيث لا حاجز ضيق يحد الشروط الخارجية، يتيح احتباكاً شعرياً أكثر صنعة بكثير من الملحمة أو الدراما، بالقدر الذي لا ينبغي أن يكون في الأولى إلا وحدة الأسلوب، في حين أن كلَّ شيء في الدراما يمكن تلخيصه والاشتمال عليه في يُسْرٍ، باعتباره متوجهاً إلى الحدس(KA, XI, 159-160)

أو بإيجاز أكثر:

الرواية هي مزيج من كل الأنواع الشعرية، من الشعر الطبيعي المجرَّد من الزخارف ومن أنواع شعر الفن المختلطة(LN,55).

وسيقول باختين إن المحاورات السقراطية هي روايات العصر القديم، وكان شليجل قد أكد في تناظر:

الروايات هي المحاورات السقراطية لعصرنا(KA, II, Lyceum 26).

ويرى باختين أن الرواية هي الأحدث عمراً من بين الأنواع «الكبرى» (مقولة «الكبرى» أو «الأساسية» لن يوضحها أبداً).

الرواية، من بين الأنواع الكبرى، هي وحدها الأحدث عمراً من الكتابة والكُتَّاب، وهي وحدها المتلائمة عضوياً مع الأشكال الجديدة للإدراك الصامت، أي القراءة [...] دراسة الأنواع الأخرى مماثل لدراسة اللغات الميتة؛ ودراسة الرواية مماثل لدراسة اللغات الحية، الفتية زيادة على ذلك [...] الرواية ليست مجرَّد نوع من بين أنواع أخرى. إنه النوع الوحيد في صيرورةٍ بين أنواع ناجزة منذ أمد بعيد وجزئياً ميتة سلفاً (ص. 448).

لكن الفكرة كانت موجودة سلفاً في بيان الاستطيقا الرومانسية هذا الذي تمثله الشذرة 116 من **الأثيناوم**، ومؤلِّفها هو مرة أخرى ف. شليجل.

أنواع شعرية هي الآن ناجزة ويمكن منذ الآن تشريحها كلّياً. النوع الشعري الرومانسي لا يزال في صيرورة (KA, II, Athenaeum 116).

ونعلم أنه بالنسبة لشليجل (« محاورة عن الشعر »)، « الرواية هي كتاب رومانسي! ».

الرواية آخر مولود، وأحدث سناً من جميع الأنواع، لذلك فهي، بالطبع، النوع الأوفر عافية، وتهيمن على الأدب الحديث إلى حدٍّ امتزاجها به.

كتب باختين:

إلى حدٍّ ما، فقد ولد معها وفيها مستقبل مجموع الأدب (ص. 481).

وشليجل :

كلُّ الشعر الحديث يستمدُّ لونه الأصيل من الرواية (KA, II, Athenaeum 146).

رغم تأكيد باختين أن الرواية ليست حقاً نوعاً، فإنه يحاول توضيح التعارض بين الرواية والأنواع « الكبرى » الأخرى؛ وفي هذه النقطة، لا مفرَّ من أن يصادف من جديد الثلاثي الإشكالي للغنائي، والملحمي، والدرامي.

رأينا سابقاً المصاعب التي صادفها باختين، داخل منظوره ذاته، لإعادة تحديد التعارض رواية - شعر (« شعر » في هذا السياق يعادل « الغنائي »). إذا أخذنا بالحسبان التمييز بين خطين أسلوبيين في تاريخ الأدب الغربي (الحوارية *in absentia* والحوارية *in presentia* [1])، فإن هذا التمييز يصير أكثر هشاشة : أليس الشعر الغنائي بأجمعه منتسباً إلى الخط الأسلوبي الأول، ذلك الذي يحافظ على تجانس النص وهو يدخل في حوار مع تغاير خِطَابي خارجي ؟

إن التمييز بين الملحمة والرواية هو الذي يختصه باختين بأكثر الاهتمام، في نص يحمل ذلك العنوان ذاته. والحق يقال إن مدخل هذا النقاش يمكنه سلفاً أن يثير القلق ؛ فما أن يعلن باختين عن مشروعه حتى يرفض للملحمة كلَّ نوعية.

1) يشرح تودوروف في موضع آخر من كتابه (ص 119) هذين النمطين من الحوارية القائمة على التغاير الخطابي : قد يوجد الحوار بين الأسلوب المتجانس للعمل الأدبي والأساليب المهيمنة في تلك الحقبة وتظل تلك الأساليب رغم تأثيرها، خارج العمل الأدبي (حوارية خارجية **in absentia**)، أو يكون الحوار داخل العمل نفسه، الذي يتضمن حينئذ التغاير الخطابي (حوارية داخلية **in presentia**).

السِّمات الثلاث المكوِّنة للملحمة، والتي قمنا بوصفها هي أيضاً خاصة، بمقدار قليل أو كثير، بالأنواع الرفيعة في العصر القديم الكلاسيكي وفي العصر الوسيط (ص. 461).

لكن لنتفحص التعريفين المقترحين للرواية وللملحمة. الرواية أولاً :

أحاول التوصل إلى الخصوصيات البنائية الأساسية لهذا النوع، الأكثر مرونة بين الأنواع - خصوصيات حدَّدت اتجاه تغيراته الذاتية واتجاه تأثيره وفعله في سائر الأدب.

أجد ثلاثاً من هذه الخصوصيات الأساسية، المميِّزة للرواية جذرياً عن كلِّ الأنواع الأخرى: 1) ثلاثية البُعْد الأسلوبي للرواية، المرتبط بالوعي المتعدِّد لغوياً الذي يتحقَّق فيها؛ 2) التحوُّل الجذري للإحداثيات الزمانية للصورة الأدبية في الرواية؛ 3) المنطقة الجديدة لبناء الصورة الأدبية في الرواية، أي منطقة التَّماس الأقصى مع الحاضر (التعاصر) في لااكتماله (ص. 454-455).

الأولى من هذه الخصوصيات مألوفة لدينا : ذلك أن الخطاب هنا ليس فحسب ممثِّلاً [يحاكي ويُشخِّص]، وإنما أيضاً ممثَّلاً، وموضوعاً للتمثيل [والمحاكاة والتشخيص]، يتعلَّق الأمر باتجاه الرواية إلى تصوير تعدُّديةٍ من اللغات، والخطابات، والأصوات. كانت تلك الخصوصية قد ظهرت أثناء المقابلة بين الرواية والشعر (الغنائي) ولن يشرحها هنا، في المواجهة مع الملحمة. الخصوصيتان الأخريان (« لحظتان ثيميتان سلفاً في بنية النوع الروائي »، ص. 456) هما اللتان ستتدخلان في تعارض النوع الروائي مع النوع الملحمي، الذي يقدِّم عنه باختين التعريف التالي :

1) الماضي الملحمي القومي، « الماضي المطلق » حسب تعبير غوته وشيلر، هو الذي يكون موضوعاً للملحمة؛ 2) الأسطورة القومية (لا التجربة الشخصية والإبداع الحر الناجم عنها) هي التي تكون مصدر الملحمة؛ 3) العالم الملحمي منفصل عن المعاصرة، أي عصر الشاعر المُنْشِد (المؤلِّف وجمهوره)، بمسافة ملحمية مطلقة(ص: 456).

نلاحظ أن مصطلح « ملحمي » الواجب تعريفه، يظهر مرتين في التعريف ذاته (« الماضي الملحمي ». « مسافة ملحمية »)؛ إن المقولة، إجمالاً، أنثربولوجية حتى قبل أن تكون أدبية.

السمات - اثنتان للرواية في مقابل ثلاث للملحمة - التي تتيح المقابلة بين الرواية والملحمة، لن يتم التمييز بينها بوضوح فيما بعد، ويمكن في الواقع إرجاعها إلى تعارض كبير : الاتصالية الممكنة أو المستحيلة بين زمن الملفوظ (المُمَثَّل) وزمن التلفظ (المُمَثِّل) . من هنا تنجم الخصائص الأخرى للعالميْن، الروائي والملحمي.

إحالة العالم الممثَّل على الماضي وانتسابه إليه هما السِّمة الشكلية المكوِّنة للملحمة باعتبارها نوعاً [...] إن تمثيل المؤلِّف للحدث على المستوى الزمني والقيمي لمستواه هو [المؤلِّف] ذاته ولمستوى معاصريه (ونتيجة لذلك، انطلاقاً من تجربة وإبداع فرديين) يشكِّل إنجازَ تحوُّلٍ جذري - العبور من العالم الملحمي إلى العالم الروائي (ص :456-457) .

وترتبط سلسلة كاملة من خصائص أخرى للرواية (وللملحمة) بهذا التعارض الأساسي. تمثيل [وتشخيص] المؤلِّف داخل الرواية يصبح ممكناً ؛ الرواية تتطلَّب بداية ونهاية محدَّدتين بدقة، في حين أن الملحمة تستغني عنهما في يُسر؛ الرواية تضفي القيمة على الثنائي معرفة - جهل ؛ الملحمة تجسِّد الوحدة، والرواية التنوعَ ؛ إلخ. هذه الملاحظات لا تخلو من أهمية، غير أنه يمكن التساؤل إن كانت تنطبق جميعها على نوعٍ، وعلى كيانٍ مُحدَّد تاريخياً، أم أنها ليست بالأحرى مقولات شاملة، عَبْر نوعية وعَبْر تاريخية. الإحالة على غوته التي تظهر في واحد من الاقتباسات [السابقة]، قد تساعدنا في الإجابة عن هذا السؤال. في النص المعنون : « Über epische und dramatische Dichtung » [عن الشعر الملحمي والدرامي] المكتوب في 1797، والصادر في 1827، الذي يحمل توقيع شيلر وغوته، لكنه يعود إلى غوته وحده، تجري معارضة الملحمة، بالفعل، لا بالرواية، بل بـ **الدراما**.

*الشاعر الملحمي يسرد الحدث باعتباره **ماضياً مطلقاً**، والكاتب المسرحي يمثله باعتباره حاضراً مطلقاً.* (1)

*يتجذَّر هنا التعارض بين الملحمة والدراما، كما نرى، في التعارض بين « السرد » و« التمثيل »، الذي يحيل بدوره على تعارض **diégésis** [السرد] و **mimésis** [المحاكاة] عند أفلاطون. لكن هذين نمطان [عامَّان] للخطاب : كيف نطالب لهما بوضعية الخصائص التاريخية والنوعية؟ التمييز نفسه، إذا نظرنا إليه من زاوية أخرى،*

(1 Gœthe, **Jubilaumsausgabe**, t. 36, p. 149. in

يشكِّل الأساس في تحليلات موازية عند هيجل، الذي يذكره باختين في تلك الصفحات ذاتها.

ما يسرده الشاعرالملحمي يجب، في مضمونه كما في الطريقة التي يعرضه بها، أن يظهر بمثابة واقع مغلق، خارج عنه باعتباره ذاتاً، بمثابة واقع غريب لا ينبغي له أن يتماهى به، إلى حدٍّ أن يشكِّل معه وحدة ذاتية. [...] [تشكِّل الدراما] كُلِّية جديدة تتضمَّن تسلسلاً موضوعياً وتجعلنا نعاين في الوقت نفسه انبثاق الأحداث من السريرة الفردية، بحيث إن الموضوعي يعرض نفسه باعتباره غير قابل للانفصال عن الذات، في حين أن الذاتي، بتحققه الخارجي وبالطريقة التي يجري إدراكه بها، يجعل الأهواء التي تحرِّكه تظهر كما لو كانت أثراً مباشراً وضرورياً لكينونة الذات وفعلها.(1)

وليست الدراما فحسب هي التي تشارك بهذه الطريقة خصائص «الرواية»، كما يعرِّفها باختين؛ ولكن أيضاً الملحمة. ولن أورد سوى مثال واحد عند باختين ذاته. في دراسته عن التركيب الزماني ـ المكاني (الخرونوتوپ)، يميز الملحمة بهذه الطريقة :

تختلط الهيئة الداخلية بالهيئة الخارجية؛ الإنسان بأكمله في الظاهر الخارجي.(2)

والحال إنه في تلك الصفحات نفسها، يعرض مؤلفات رابليه باعتبارها التجسيد الأكثر صفاء لما هو روائي، وهذا وصفه :

يجب التأكيد على واقع أنه عند رابليه لا يوجد مطلقاً أيُّ جانب من الحياة الفردية الداخلية. الإنسان عند رابليه بأكمله في الظاهر الخارجي. نبلغ هنا حداً معيَّناً في إظهار الإنسان [...] كلُّ ما في الإنسان يعبِّر عن ذاته بالفعل وبالحوار.(3)

وفي نص من الفترة نفسها، لم تعد تربط الروائي والملحمي علاقة تعارض بل يبدو أحدهما بمثابة فرع للآخر.

الشكل الملحمي الكبير (الملحمة الكبرى)، بما فيه الرواية...

1) Hegel, **Esthétique, La poésie**, trad. franaise, t. 1, Paris, Aubier, 1965, p. 128-129.

2) M. Bakhtin, "Fonny veremeni i khronotopa v roman e" (Les formes du temps et du chronotope dans le roman), **in Vosprosy literaturi i éstetiki**, op. cit., p. 367.

3) op. cit., p. 367.

الرواية (والملحمة الكبرى على العموم) . . .[1]

عشرون سنة بعد ذلك يبدو أن باختين قد قلب وجهة نظره : الملحمي هو الذي صار مجرَّد جانب من الروائي :

ويمكن القول بطريقة فيها بعض التبسيط والتعميم إن للنوع الروائي ثلاثة جذور أساسية : ***الملحمي، والبلاغي، والكرنفالي*** .[2]

وبالمقابل لا نصادف أبداً (إن لم يكن ذلك في الأعمال التي لم تنشر بعد) على المواجهة التي نتوقعها بين الرواية والدراما .

إن الطابع الضئيل الاتِّساق، واللاعقلاني في الحد الأقصى، للوصف الباختيني للنوع الروائي يؤشِّر سلفاً إلى واقع أن هذه المقولة لا تحتل في النسق المكانَ الملائم لها . إن تقاطع مقولتين، التناص الداخلي والاتصالية الزمانية، لا تصادف موضوعاً له من النوعية ما يمكن معه تعيين موقع ذلك الموضوع تاريخياً . ومثل هذا التعيين، العام بالضرورة، لن يكون بمثل تعقيد الواقع؛ فالنوع يظهر في فترة معينة، لا في غيرها . و« التمثيل » و« السرد » لا يعينان أنواعاً، بل مقولات عامة للخطاب . والأمر نفسه ينطبق على السِّمات التي اقترحها باختين باعتبارها تُشَكِّل « الرواية » .

إن ما وصفه تحت هذا الاسم ليس نوعاً، بل واحدة (أو اثنتين) من خصائص الخطاب لا يمكن حصر ظهورها في لحظة وحيدة من التاريخ .

الأنواع الروائية الفرعية

إن تحليل النوع، المحيِّر حين يكون موضوعه هو الرواية، يسترد كل ملاءمته حين ينطبق على الأنواع الروائية الفرعية . وقد كرَّس لها باختين جهده خصوصاً في الثلاثينات، في سلسلة من الأبحاث يمكن تقسيمها إلى فئتين : تلك التي تتناول تمثيل الخطاب، وتلك المخصَّصة لتمثيل العالم . هاتان السلسلتان هما على ما يبدو مستقلتان عن بعضهما، فنحصل في آخر المطاف على ثلاث لوائح للأنواع الروائية الفرعية الرئيسية .

1) M. Bakhtin, "Roman vospitanija i ego znachenie v istorii realizma" (le roman d'apprentissage et sa signification dans l'histoire du ralisme), in **Esttéiki slovsengo tvorcestva** (Esthétique de la création verbale), Moscou, 1979, pp. 224-227.

2) M. Bakhtin, **Problemy poétiki Dostoevskogo** (Problémes de la poétique de DostoÏevski), Moscou, 1963, p. 154.

إن تعديد الأنواع الفرعية، في «الخطاب في الرواية»، يظهر أثناء النقاش حول الخطين الأسلوبيين اللذين يميِّز صراعهما تاريخ الرواية الأوروبية. ونفضي إلى التصنيف الآتي: 1) الأنواع الصغرى للعصر القديم [اليوناني واللاتيني] التي تؤدِّي إلى [رواية بيترونيوس] **الساتيريكون** و[رواية أبوليوس] **الجحش الذهبي**؛ 2) الروايات السفسطائية؛ 3) رواية الفروسية؛ 4) الرواية الباروكية؛ 5) الرواية الرعوية؛ 6) رواية الاختبارات (**Prufungsroman**)؛ 7) رواية التعلُّم (**Bildungsroman**)؛ 8) الرواية السيرية (السير ذاتية)؛9) رواية الرعب (Gothic)؛ 10) الرواية العاطفية؛11) الأنواع الصغرى القروسطية: الفابليو، إلخ .12) الرواية الشطارية؛ 13) الرواية الپارودية [المحاكاة الساخرة]؛ 14) الرواية التركيبية في القرن التاسع عشر. هذه اللائحة لا تدَّعي الاستيعابية: يورد باختين، في منعطف نقاش، خصائص الرواية الفكاهية (الأنجليزية)، رغم كونها غائبة من التعديد.

الدراسة عن التركيب الزماني ـ المكاني مخصَّصة صراحة لوصف النماذج المختلفة التي هيمنت على تاريخ الرواية. تتوقف الدراسة، في الواقع، عند عصر النهضة (عند رابليه)، لكنها تقترح يعض الإشارات عن الأنواع الفرعية اللاحقة. اللائحة هنا تقريباً كالآتي: 1) الرواية السفسطائية أو الهيلينستية؛ 2) رواية المغامرات والحياة اليومية (**الساتريكون، الجحش الذهبي**)؛ 3) الرواية السيرية (السيرذاتية)، مع تفريعات عديدة: أ ـ النمط الأفلاطوني أو السير البلاغية؛ ب ـ سيرة «القوة» على طريقة بلوتارك[1] أو سيرة «تحليلية» على طريقة سويتونيوس؛ إلخ.؛ 4) رواية الفروسية؛ 5) الأنواع الصغرى في العصر الوسيط والنهضة؛ 6) الرواية على طريقة رابليه؛ 7) الرواية الرعوية وما تفرَّع عنها: أ ـ الرواية الإقليمية؛ ب ـ رواية ستيرن وغوته؛ ج ـ الرواية على طريقة روسو؛ د ـ الرواية العائلية، رواية الأجيال. ويرد أيضاً ذكر بعض الأنواع الفرعية الأخرى لكن دون معالجتها [بالدراسة]، مثل رواية الاختبار، رواية التعلُّم (أو رواية التربية).

في المقتطفات التي وصلتنا من الكتاب المخصَّص لرواية التعلُّم (مقتطفات تشهد على نضج كاتبها وتجعلنا نأسف أكثر على فقدان المخطوط النهائي)، نجد

1) إشارة إلى كتاب بلوتارك الشهير **السير المتوازية**، عن سير عظماء اليونان والرومان، ومظاهر «قوتهم».

لائحة ثالثة، أشد إيجازاً وتركيبية، تقوم على معيار آخر: صيغة تمثيل الشخصية الرئيسية؛ غير أننا نتعرَّف هنا على المقولات التي صادفناها سابقاً:

تصنيف حسب مبدأ بناء صورة الشخصية الرئيسية: رواية الأسفار والرحلات؛ رواية اختبار البطل؛ الرواية السيرية (السيرذاتية)؛ رواية التعلُّم. [1]

لن أخوض في تفصيل وصف الأنواع الفرعية المعروضة: إنها داخلة في دائرة اختصاص المؤرِّخين. وسأقتصر على ملاحظتين عامتين.

الأولى تتعلق بالطابع المفتوح، غير المُبَنْيَن لهذه اللوائح، التي تشهد على تعلُّق باختين بـ« تاريخ تحليلي » لا بـ« تاريخ نسقي ». [2] ومما له دلالة أن البحث عن النسق كان يضعف على مر السِّنين: إذا كان « الخطاب في الرواية » (1934-1935) لا يزال يقترح محاولة ضعيفة لإيجاد نسق، عن طريق توزيع الأنواع حسب الخطَّين الأسلوبيين، فإنه لم يعد لذلك أثر في دراسة التركيب الزماني ـ المكاني (الخرونوتوپ) (1937-1938): أشكال التركيب الزماني ـ المكاني لا يجري تصنيفها أبداً، والأمر ذاته فيما يخص صيغ بناء صورة الشخصية.

الملاحظة الثانية تتعلَّق باستقلالية هذه اللوائح عن بعضها؛ وفعلاً لا توجد أيُّ إحالة من واحدة على أخرى. لا يثير هذا الواقع الدهشة، طبعاً، إلا لكون اللوائح الثلاث في غاية التقارب من بعضها البعض، وذلك ليس في الخطوط الكبرى، بل أيضاً في التفاصيل. مثلاً، سواء أكانت الإشكالية المتصوَّرة أسلوبيةً أو بنيوية، فإن [رواية] **پارسيفال** لڤولفرام فون إيشنباخ هي هنا كما هي هناك تُشكِّل استثناءً في النوع الفرعي « رواية الفروسية »، الذي تنتسب إليه مبدئياً تلك الرواية. وهي أكثر قرباً من روايات نموذجها هو **الجحش الذهبي**. [3] أو أيضاً: إن مجيء الخط الأسلوبي الثاني (التغاير الخطَابي الداخلي) كان، كما رأينا، مترابطاً مع الاكتشافات الجغرافية والفلكية الكبرى؛ وكذلك الأمر ذاته تماماً بالنسبة للهيمنة التي صارت في عصر النهضة لتركيب زماني ـ مكاني جديد (وتقدَّم أمثلة الأعمال الروائية نفسها في كلتا

1) M. Bakhtin, "Roman vospitanija...", op. cit., p. 188.

2) يوضح تودوروف في مكان آخر من كتابه (ص. 118) أن المقصود بـ« التاريخ التحليلي » هو ذلك الذي يستعمل مقولات، بعدد محدود، لوصف الوقائع التاريخية؛ أما « التاريخ النسقي » فلا يكتفي بتحليل الأحداث بواسطة تلك المقولات نفسها، بل يؤكِّد على وجود نظام في التغيُّر التاريخي يتيح، في الحد الأقصى، التنبؤ بالمستقبل.

3) M. Bakhtin, "Slovo v roman", op. cit., p. 188; "Formy vremeni...", op. cit., p. 301.

الحالتين).

يكشف رابليه في روايته على نحوٍ ما أمام أعيننا تركيباً زمانياً ـ مكانياً شاملاً ولا محدوداً للحياة البشرية. وكان ذلك متناغماً تماماً مع بداية عصر الاكتشافات الجغرافية والكونية الكبرى.[1]

يمكن القول، في مقاربة أولى، إن هذا التوافق الملحوظ يشهد على صحة عمل باختين: لقد قام بثلاثة أبحاث مستقلّة تماماً عن بعضها، فتوصّل فيها جميعاً إلى النتيجة نفسها، كلُّ بحث يؤكّد الآخر. الأمور في الواقع أكثر بساطة ولكنها أقلُّ كشفاً عن التصوُّر الباختيني. ذلك أن أيّاً من هذه الأبحاث لا يفضي إلى لائحة للأنواع؛ إن تلك اللائحة هي في الواقع مُعطىً سابق. باختين، كما رأينا، لا يستنبط الأنواع انطلاقاً من مبدأ مجرَّد، على طريقة شيلنغ أو هيجل؛ إنه يعثر عليها. لقد خلّف التاريخ عدداً معيَّناً من الأعمال، التي تجمَّعت، في التاريخ أيضاً، حسب عدد قليل من النماذج. يتعلّق الأمر هنا بمُعطىً تجريبي. إن عمل باختين لا يتشكّل في تأسيس أنواع، بل إنه، بعد أن يجدها، يُخضعها للتحليل (الذي يمكن أن يكون أسلوبياً كما يكون تركيبا مكانياً ـ زمانياً أو مرتبطاً بمفهوم الإنسان كما يتجلّى فيها). وممارسة باختين لا تفعل شيئاً سوى تأكيد تعلّقه بـ«التاريخ التحليلي»، وفيما وراء ذلك، بتصوُّره للدراسات الأدبية بوصفها تشكّل قسماً من التاريخ.

(1 M. Bakhtin, "Formy vremeni...", op. cit., p. 391.

الملحق III

أونوريه دي بلزاك

مقدمة الكوميديا البشرية [1]

إذْ أعطي لعملٍ شرعت فيه منذ ما يقارب الثلاثة عشر عاماً عنوان **الكوميديا البشرية**،[2] فمن الضروري أنْ أعرض فكرته، وأروي عن منشأه، وأفسِّر بإيجازٍ مخططه، محاولاً أن أتحدث عن هذه الأمور كما لو لم أكن عابئاً بها. وهذا ليس بالصعوبة التي قد يظنها الجمهور. قليل من الأعمال تعطي كثيراً من حب الذات، وكثير من العمل يعطي تواضعاً غير محدود. هذه الملاحظة تلمح للبحوث[3] التي كان كورني وموليير ومؤلِّفون كبار آخرون ينجزونها عن مؤلَّفاتهم: إذا كان من المستحيل مساواتهم في ابتكاراتهم الرائعة، فمن الممكن إرادة التشبه بهم في هذه الرغبة.

كانت الفكرة الأولى عن **الكوميديا البشرية** عندي في البداية مثل حلم، مثل واحد من هذه المشروعات المستحيلة التي نداعبها ونتركها تتلاشى؛ خَيْمَر[4] تبتسم،

(1 Honordé Balzac, **La Comédie humaine**, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, Paris, Gallimard, 1976, pp. 7-20.

2) هذا العنوان الذي اختاره بلزاك منذ 1840 ليتوِّج مشروعه الروائي الضخم يحيل طبعاً على عنوان ملحمة دانتي، **الكوميديا الإلهية**؛ إن بلزاك يريد ان يُقدِّم وصفاً شاملاً للعالم البشري في عصره كما قدم دانتي وصفاً شاملاً للعالم الآخر؛ غير انه ينبغي، إضافة إلى ذلك، الإشارة إلى إحالة بلزاك أيضاً على عالم المسرح ونموذج موليير في عرضه لأنماط بشرية خالدة ذات قيمة أدبية واستطيقية؛ ويظل الأساسي في هذا العنوان هو وحدة المشروع الروائي البلزاكي.

3) يشير بلزاك إلى المقدمات، التفصيلية احياناً، التي كان المؤلِّفون الكبار في العصر الكلاسيكي يمهدون بها لمؤلفاتهم، وتتجاوز ما هو معهود في المقدمات لتتناول قضايا أساسية في مسائل الكتابة وعلاقتها بالواقع الفكري عموماً.

4) خيمر: حيوان خرافي له جسد أسد ومعزى وذنب تنين ووجه امرأة، ويرمز لحلم مستحيل.

وتسفر عن وجهها الأنثوي ثم تفرد فوراً جناحيها صاعدة في سماء عجائبية. لكن الخيمر، مثل كثير من الخيامر، تتحوَّل إلى حقيقة لها أوامرها واستبدادها التي يجب الانصياع لها.

تلك الفكرة أتت من مقارنة بين الإنسانية والحيوانية.

سيكون من الخطأ الاعتقاد بأن الخصومة الكبرى[1] التي ثارت، في هذه الفترات الأخيرة، بين كوڤييه وجو فروا سانت ـ هيلير، كانت تقوم على استحداث علمي. لقد كانت وحدة التأليف[2] تشغل بعبارات أخرى أعظم عقول القرنين الماضيين. لمَّا نعاود قراءة المؤلَّفات الخارقة للكتاب الصوفيين الذين اهتموا بالعلوم في علاقتها مع اللانهائي، أمثال سويدنبرغ، وسان مارتان،[3] إلخ.، وكتابات أروع العباقرة في التاريخ الطبيعي، أمثال ليبنتز، بيفون، شارل بونيه،[4] إلخ.، نجد في مونادات ليبنتز، وفي الجزئيات العضوية لبيفون، وفي القوة النباتية لنيدهام،[5] وفي **دمج** الأجزاء المتماثلة عند شارل بونيه، الذي كانت له الجرأة ليكتب في 1760 : **الحيوان ينبت مثل النبات**؛ أقول نجد عناصر القانون الرائع : **تجاذب المتماثلات** (**soi pour soi**) الذي تقوم عليه **وحدة التأليف**. لا يوجد سوى حيوان واحد. والخالق لم يستعمل إلا نموذجاً للصنع واحداً ومتشابهاً لكلِّ الكائنات المتعضِّية. الحيوان مبدأ يتخذ شكله الخارجي، أو بتعبير أدق، اختلافات شكله في الأوساط حيث قُدِّر له أن ينمو. وعن هذه الاختلافات تنتج الأنواع الحيوانية. إن الإعلان عن هذا النظام ودعمه، وهو نظام ينسجم فضلاً عن ذلك مع الأفكار التي لدينا عن القدرة الإلهية، سيكون الشرف الخالد لجو فروا سانت ـ هيلير، الظافر على كوڤييه في هذه النقطة من العلم الرفيع، هذا الظفر الذي حياه المقال الأخير الذي كتبه جوته العظيم.

1) يشير بلزاك إلى خصومة علمية بدأت منذ **1830** بين عالمين وأستاذين في علم الحيوان، جورج كرفييه **(1769-1832)** الذي اهتم بوصف وتمييز الأنواع والفصائل والمقتنع باختلافاتها، وجوفروا سانت-هيلير**(1772-1844)** الذي اهتم بالتماثلات بين الأنواع الحيوانية وتشابهاتها، فوصل إلى فكرة وحدة التاليف.

2) وحدة التاليف تعني، عموماً، انه وراء التنوع والتعدد والاختلاف، توجد وحدة في التاليف والتركيب تجمع بين المختلفات، وان الاختلاف ناشئ عن التطور وتباين الظروف التي يتحرّك فيها كلُّ عنصر. وهذه فكرة عامة سيجعل منها بلزاك الأساس المنهجي والاستطيقي في **الكوميديا البشرية**.

3) ، سويدنبرغ **(1688-1772)** ثيوصوفي سويدي، وسان مارتان **(1743-1803)** فيلسوف فرنسي إشراقي.

4) ليبنتز **(1646-1716)** فيلسوف الماني، بيفون**(1707-1788)** عالم طبيعي وكاتب فرنسي. شارل بونيه (١٧٢٠-١٧٩٣) فيلسوف وعالم طبيعي سويسري.

5) نيدهام **(1713-1781)** عالم طبيعي فرنسي.

كنت مقتنعاً بهذا النظام أمداً طويلاً قبل النقاشات التي أثارها، فرأيت أن المجتمع، من هذه الجهة، كان مشابهاً للطبيعة. ألا يجعل المجتمع من الإنسان، تبعاً للأوساط التي يمتد فيها فعله، عدداً من الأناس المختلفين بقدر ما في علم الحيوان من أصناف ؟ إن الفروق بين جندي، وعامل، وإداري، ومحامٍ، ومتبطِّل، وعالم، ورجل دولة، وتاجر، وبحَّار، وشاعر، وفقير، وراهب هي، رغم أنها أصعب في إدراكها، بمثل أهمية الفروق التي تميِّز الذئب، والأسد، والحمار، والغراب، وسمك القرش، وعجل البحر، والحَمَل، إلخ. لقد وُجدت إذن، وستوجد في كل زمان أصناف اجتماعية كما أن هناك أصنافاً حيوانية. وإذا كان بيفون قد أنجز عملاً عظيماً بمحاولته أن يُمَثِّل في كتاب مجموع علم الحيوان، ألا يوجد عمل من هذا النوع يجب إنجازه فيما يتعلق بالمجتمع ؟ لكن الطبيعة قد وضعت، بالنسبة للأصناف الحيوانية، حدوداً لم يكن للمجتمع أن ينحبس داخلها، لمَّا كان بيفون يرسم الأسد، لم يكن بحاجة إلا لبضع عبارات لينتهي من اللبؤة؛ في حين أن المرأة في المجتمع لا تكون دائماً أنثى الذكر. قد يوجد كائنان متباينان تماماً في أسرة واحدة. إن زوجة تاجر تكون أحياناً جديرة بأن تكون زوجة أمير، وغالباً ما تكون زوجة أمير أقلَّ قدراً من زوجة فنان. إن للهيئة الاجتماعية مصادفات لا تبيحها الطبيعة لنفسها، لأن تلك الهيئة هي الطبيعة مضافاً إليها المجتمع. فكان وصف الأصناف الاجتماعية إذن على الأقل ضِعْفَ وصف الأصناف الحيوانية، إذا لم نعتبر إلا الجنسين. أخيراً، لا يوجد بين الحيوانات إلا القليل من المآسي، ولا تشيع الفوضى بينها بتاتاً؛ إنها تهجم على بعضها البعض، هذا كل ما في الأمر. البشر أيضاً يهجمون على بعضهم البعض؛ لكن تفاوت ذكائهم يجعل المعركة أعقد بكثير. إذا لم يكن بعض العلماء قد سلَّم بعدُ بأن الحيوانية تنتقل إلى الإنسانية بواسطة تيار هائل من الحياة، فإن البقال يصير بالتأكيد عضواً في مجلس الأعيان في فرنسا، والنبيل يتدهور أحياناً إلى آخر درك اجتماعي.[1] ثم إن بيفون قد وجد الحياة مفرطة في البساطة عند الحيوانات. إن للحيوان قليل من

1) لم تكن فكرة التطور، التي سيبرهن عليها داروين، قد شاعت بين العلماء، لكن بلزاك يرى أن الحركية الاجتماعية وانتقال البشر بين الطبقات أمر لا يحتاج إلى دليل أو برهنة علمية.

لوڤنهوك، وسڤامردام، وسپالانزاني، وريومير، وشارل بونيه، ومولر، وهالر،[1] وغيرهم ممن كتب بدأب في علم الحيوان قد برهنوا كم كانت عادات الحيوانات مثيرة للاهتمام، فإن عادات كلِّ حيوان هي، في نظرنا على أيٍّ حال، متشابهة دائماً في كل الأوقات؛ في حين أن عادات، ولباس، وأقوال، ومساكن أمير، ومصرفي، وفنان، وبرجوازي، وراهب، وفقير متباينة تماماً وتتغيَّر تبعاً للحضارات.

وهكذا فالمؤلَّف الواجب إنجازه ينبغي أن يكون ذا شكل ثلاثي: الرجال، والنساء، والأشياء، أي الأشخاص والتمثيل المادي الذي يعطونه لفكرهم؛ وأخيراً الإنسان والحياة.

مَن ذا الذي لم يلاحظ، وهو يقرأ المدوَّنات الجافة والمنفِّرة للوقائع المسمَّاة **تواريخ**، أن الكتاب قد أغفلوا، في كلِّ الأزمنة، في مصر، وفي فارس، وفي اليونان، وفي روما، إعطاءنا تاريخ العادات والأخلاق ؟ إن قطعة پيترونيوس[2] عن الحياة الخاصة للرومان تهيِّج فضولنا أكثر مما ترضيه. بعد أن لاحظ الأب بارتليمي[3] هذه الثغرة الشاسعة في حقل التاريخ، كرَّس حياته لرسم العادات والأخلاق الإغريقية في **أناخرسيس**.

لكن كيف إثارة الاهتمام بالدراما ذات الثلاثة أو الأربعة آلاف شخصية التي يعرضها مجتمع من المجتمعات؟ كيف، في آن واحد، إرضاء الشاعر، والفيلسوف، والجماهير التي تريد الشعر والفلسفة في صُوَر أخَّاذة ؟ إذا كنتُ أدركت أهمية وشاعرية تاريخ القلب البشري هذا، فإني لم أكن أرى أيَّ وسيلة للتنفيذ ؛ ذلك أن أشهر الرواة، حتى عصرنا، كانوا قد استنفدوا موهبتهم في خلق شخصية نمطية أو شخصيتين، وفي تصوير جانب واحد من الحياة. بهذه الفكرة قرأت أعمال وولتر سكوت. وولتر سكوت، هذا التروڤير [الشاعر الجوال في القرون الوسطى] الحديث، كان حينئذ يبث حركة عملاقة في نوع من التأليف كان يُسَمَّى، من غير وجه حق، ثانوياً. أليست منافسة الحالة المدنية،[4] بدافنيس وخلوي، وبرولان، وأماديس،

1) لوڤنهوك (1632-1723)عالم هولاندي؛ سڤامردام (1637-1680)عالم طبيعي هولاندي؛ سپالانزاني (1729-1799)عالم طبيعي إيطالي؛ ريومير (1683-1757) عالم فزياء فرنسي؛ مولر (1730- 1784) عالم طبيعي دنمركي؛ هالر (1708-1777)عالم نبات وفيزيولوجيا سويسري.

2) الإشارة هنا لرواية **الساتيريكون** (القرن الاول للميلاد).

3) الأب بارتليمي(1716-1795) كاتب فرنسي، وصاحب كتاب **رحلة الشاب أناخرسيس في بلاد اليونان**.

4) الحالة المدنية هي حالة الفرد في المجتمع من حيث المولد، والزواج، والمهنة، إلخ.

ويانورج، ودون كيشوت، ومانون ليسكو، وكلاريسا، ولوڤلاس، وروبنسن كريزو، وجيل بلاس، وأوسيان، وجولي ديتانج، وعمي طوبي، وڤيرتر، ورنيه، وكورين، وأدولف، وپول وڤيرجيني، وجيني دينز، وكلاڤرهاوس، وإيڤانهو، ومانفرد، ومينيون،[1] هي في الحقيقة أصعب من تنظيم الوقائع التي تكاد تكون متشابهة عند جميع الأمم، ومن البحث عن روح القوانين التي عفى عليها الزمن، وكتابة نظريات مضلِّلة للشعوب، أو، مثل بعض الميتافيزيقيين، شرح ما هو موجود ؟ ألا تكاد تلك الشخصيات، التي يصير وجودها أدوم وأكثر أصالة من وجود الأجيال التي جعلها المؤلفون إطاراً لولادتها، لا تحيا إلا بشرط أن تكون صورة كبرى للحاضر. لقد تخلَّقت في أحشاء عصرها، فكلُّ القلب البشري يخفق تحت غشائها، وفيها تكمن غالباً فلسفة بأكملها. كان وولتر سكوت يسمو بالرواية إلى القيمة الفلسفية للتاريخ، الرواية هذا الأدب الذي يرصِّع، قرناً بعد قرن، بجواهر ماسية خالدة التاجَ الشعري للبلدان التي تزدهر فيها الآداب. كان يبث فيها روح الأزمان الماضية، ويجمع فيها، في ذات الوقت، الدراما، والحوار، والصورة الأدبية، والمنظر الطبيعي، والوصف؛ كان يُدخل إليها العجائبي، والحقيقي، هذين العنصرين من عناصر الملحمة. وكان يجعل الشعر يجاور فيها أوضع اللغات. غير أنه لمَّا لم يكن قد تخيَّل نسقاً بقدر ما وجد طريقته في حُمَّى العمل أو بواسطة منطق ذلك العمل، فإنه لم يفكِّر في ربط هذه التأليفات الواحد بالآخر بحيث ينسِّق منها تاريخاً كاملاً، كلُّ فصل منه كان سيشكِّل رواية، وكلُّ رواية عصراً. فلمَّا أبصرت نَقْص الربط هذا، الذي لا ينال بأيِّ حال من عظمة الاسكتلندي، أبصرت في الوقت ذاته النسق الملائم لإنجاز مؤلَّفي وإمكانية إنجازه. ورغم أنني، تقريباً، قد انبهرت بالخصوبة المدهشة عند وولتر سكوت، فهو هو نفسه دائماً، وهو أصيل أبداً، لم يستولِ عليَّ اليأس، لأنني وجدت علَّة تلك الموهبة في التنوُّع اللانهائي للطبيعة البشرية. إن المصادفة هي أعظم روائي في العالم. وما عليك، لتكون خصباً، إلا أن تدرسها. سيكون المجتمع الفرنسي هو المؤرِّخ، ولن أكون أنا سوى السكرتير. عن طريق جرد الرذائل والفضائل، وتجميع الوقائع الرئيسية للأهواء، وتصوير الطبائع، وانتقاء أحداث المجتمع الرئيسية، وتأليف

1) هذه أسماء ابطال وشخصيات رئيسية اختارها بلزاك من الأعمال السردية التالية وهي على التوالي: **دافنيس وخلوي** للكاتب اليوناني لونغوس، **أنشودة رولان**، **أماديس دي غول** لمونتالفو، **پانتا غرويل** لرابليه، **دون كيشوت**، **مانون ليسكو** للأب پريڤو، كلاريسا ولوڤلاس هما بطلا رواية ريتشاردسون **كلاريسا هارلو**، **روبنسن كريزو** لدانيال ديفو، **جيل بلاص** للوساج، أوسيان بطل ملحمة شعرية اسكتلندية، جولي ديتانج بطلة رواية **هيلويز الجديدة** لروسو، عمي طوبي شخصية رئيسية في رواية **تريسترام شاندي** لستيرن، ڤيرتر بطل رواية **آلام ڤيرتر** لجوته، **رنيه** لشاتوبريان، **كورين** لمدام دي ستال، **أدولف** لبنجامان كونستان، **پول وڤيرجيني** لبرناردان دي سان پيير، جيني دينز، وكلاڤر هاوس، وإيڤانهو شخصيات رئيسية في بعض روايات وولتر سكوت: **سجن أدنبره**، **إيڤانهو**، مانفرد لبايرون، مينيون شخصية أنثوية رئيسية في **ڤيلهلم مايستر** لجوته.

أنماط بواسطة جمع سِمَات عدد من الطبائع المتجانسة، ربما استطعت التوصُّل إلى كتابة التاريخ الذي أغفله العديد من المؤرِّخين، تاريخ العادات والأخلاق. بكثير من الصبر والشجاعة، سأنجز عن فرنسا في القرن التاسع عشر، ذلك الكتاب الذي نأسف عليه جميعاً، الكتاب الذي لم تخلفه لنا عن حضاراتها، روما، وأثينا، وصور، وممفيس، وفارس، والهند، والذي حاول مونتي الشجاع والصبور، صنعه، على شاكلة الأب بارتليمي، بالنسبة للعصر الوسيط، لكن بشكل أقل جاذبية.[1]

لم يكن هذا العمل هو كل شيء. إذ لو اقتصر كاتب على هذا الاستنساخ الصارم، فقد كان بوسعه أن يصير مصوِّراً أميناً قليلاً أو كثيراً، مُصيباً قليلاً أو كثيراً، صبوراً أو شجاعاً، للأنماط البشرية، وراوياً لمآسي الحياة الحميمة، وعالم آثار للأثاث المجتمعي، ومدوِّناً للمهن، ومُسَجِّل الخير والشر؛ لكنني، حتى أستحق الإطراءات التي ينبغي أن يطمح إليها كلُّ فنان، أما كان يلزمني أن أدرس الأسباب أو سبب هذه الآثار الاجتماعية، ومباغتة المغزى الخفيِّ لهذا التجميع الهائل للشخصيات، والأهواء، والأحداث. أخيراً، بعد البحث، ولا أقول العثور، على ذلك السبب، وذلك المحرِّك الاجتماعي، أما كان من اللازم التفكير في المبادئ الطبيعية والنظر بماذا تتباعد المجتمعات أو تقترب من القاعدة الخالدة، من الحق، من الجمال ؟ رغم اتساع المقدِّمات، التي بوسعها وحدها أن تشكِّل مؤلَّفاً قائماً بذاته، فإن العمل، ليكتمل، كان يتطلَّب خلاصة. وإذا ما تمَّ تصوير المجتمع بهذه الطريقة، فلا بد له أن يحمل في ذاته علَّة حركته.

إن قانون الكاتب، وما يجعل منه كاتباً، وما يجعل منه، ولا أخشى من قول هذا، مساوياً وربما متفوِّقاً على رجل دولة، هو قرارٌ، أيّاً كان ذلك القرار، حول الأمور البشرية، وإخلاص مطلق لمبادئ. إن ماكياڤيللي، وبوسويه، وليبنيتز، وكانط، ومونتيسكيو، هم العِلْم الذي يطبقه رجال الدولة. قال بونالد[2]: «إن الكاتب يجب أن تكون له في الأخلاق وفي السياسة آراء ثابتة، ويجب عليه أن يرى في نفسه شبيهاً بمعلِّم للناس؛ لأن الناس ليسوا في حاجة لأساتذة من أجل أن يتشكَّكوا». لقد

1) اليكسيس مونتي (1769-1850)، مؤرخ فرنسي، يشير بلزاك إلى كتابه **تاريخ الفرنسيين من مختلف الهيئات الاجتماعية في القرون الخمسة الأخيرة**، وهو لا يقتصر مطلقاً على العصر الوسيط.

2) لويس بونالد (1754-1840)، فيلسوف وكاتب ورجل دولة فرنسي، مناصر للكاثوليكية وللنظام الملكي، وقد كان بلزاك على وفاق تام مع كثير من آرائه السياسية والاجتماعية المحافظة.

اتخذت مبكراً من هذه الأقوال العظيمة قاعدة لي، وهي قانون الكاتب الملكي مثلما هي قانون الكاتب الديمقراطي. لذلك، لو شاء أحد أن يبيِّن تناقضي مع نفسي، فقد يكون ذلك سوء تأويل لسخرية ما، أو سَيَرُدُّ عليَّ متعسِّفاً بخطاب إحدى شخصياتي، وهي مناورة يتميَّز بها المُفْتَرون. أمَّا فيما يخصُّ المغزى الحميم، وروح هذا المؤلَّف، فها هي المبادئ التي تقوم في الأساس منه.

الإنسان ليس خيِّراً ولا شريراً، إنه يولد ومعه غرائز وقابليات؛ والمجتمع، بعيداً عن أن يفسده، كما زعم روسو، فإنه يُحسِّنه، ويجعله أفضل؛ لكن المصلحة تُطوِّر حينئذ ميولها السيِّئة. ولما كانت المسيحية، وخصوصاً الكاثوليكية، كما قلت في [رواية] **طبيب القرية**، نظاماً كاملاً لقمع ميول الإنسان الفاسدة، فهي أعظم عنصر في النظام الاجتماعي.

ولمَّا ندرس بإمعان لوحة المجتمع، المقولبة، إذا صحَّ القول، بكثير من الواقعية، بكلِّ خيرها وبكلِّ شرها، ينتج عن ذلك هذا المغزى وهو أن الفكر، أو الهوى، الذي يشمل الفكر والعاطفة، إذا كان هو العنصر الاجتماعي، فهو كذلك العنصر المُدَمِّر. والحياة الاجتماعية في هذا شبيهة بالحياة الإنسانية. لا يمكن منح طول العمر للشعوب إلاَّ بالتلطيف من فعلها الحيوي. فالتعليم، أو بعبارة أفضل، التربية بواسطة الهيئات الدينية هو إذن مبدأ الوجود الأعظم بالنسبة للشعوب، والوسيلة الوحيدة للتخفيض من مجموع الشر والزيادة في مجموع الخير في كلِّ مجتمع. إن الفكر، وهو مبدأ الشرور كما هو مبدأ الخيرات، لا يمكن إعداده، وترويضه، وتوجيهه إلا بالدين. والدين الوحيد الممكن هو المسيحية (انظر الرسالة المكتوبة من باريس في [رواية] **لويس لامبير**، حيث يفسِّر الفيلسوف الصوفي الشاب، بخصوص مذهب سويدنبرغ، كيف أنه لم يوجد إلا دين بعينه منذ نشأة العالم). لقد خلقت المسيحيةُ الشعوبَ الحديثة، وستحافظ عليها. ومن هنا دون شك ضرورة المبدأ الملكي. الكاثوليكية والملكية مبدآن توأمان. أما الحدود التي يجب أن يتقيد داخلها هذان المبدآن بواسطة مؤسسات حتى لا يتطوَّرا بشكل مطلق، فإن كلَّ واحد سيدرك بأنَّ مقدمةً في مثل هذا الإيجاز، كما يليق بهذه المقدمة، لا يمكن أن تتحوَّل إلى مبحث في السياسة. لذلك لن أخوض لا في الخلافات الدينية ولا في الخلافات السياسية الراهنة. أكتب على ضوء حقيقتين خالدتين: الدِّين، والمَلَكية، ضرورتان تعلن عنهما الأحداث المعاصرة، واللتان يجب على كلِّ كاتب

متعقِّل أن يحاول إرجاع بلدنا نحوهما. ودون أن أكون عدوَّ الاقتراع، وهو مبدأ ممتاز لتشكيل القانون، فإني أرفض الاقتراع **بوصفه الوسيلة الاجتماعية الوحيدة**، وخصوصاً بسبب ما هو عليه اليوم من سوء التنظيم، لأنه لا يمثل أقليات ضخمة قد تفكِّر حكومة ملكية في آرائها ومصالحها. إن الاقتراع، الشامل للجميع، سيعطينا حكومة الجماهير، وهي الحكومة الوحيدة غير المسؤولة على الإطلاق، وحيث الطغيان بلا حدود، لأنه يُسَمَّى **القانون**. لذلك أرى في الأسرة، لا الفرد، العنصرَ الاجتماعي الحقيقي. من هذه الجهة، وبخطر أن يُنظر إليَّ كما يُنظر إلى ذهنية رجعية، فإنني أنحاز إلى صفٍّ بوسويه وبونالد، بدل أن أسير مع المجدِّدين المُحدَثين. وبما أن الاقتراع صار هو الوسيلة الاجتماعية الوحيدة، فإنني لو لجأت إليه بنفسي، فلا ينبغي أن يستخلص من ذلك أيُّ تناقض بين أفعالي وأقوالي.[1] قد يعلن مهندس أن جسراً على وشك الانهيار، وأنه من الخطر على الجميع أن يستعملوه، ويعبره هو نفسه لمَّا يكون هذا الجسر هو الطريق الوحيد لبلوغ المدينة. وقد كان نابليون [الأوَّل] قد كيَّف بصورة رائعة الاقتراع مع عبقرية بلدنا. لذلك فإنَّ أدنى نواب هيئته التشريعية كانوا أشهر خطباء الغرفتين في عهد عودة الملكية.[2] وأيٌّ من الغرفتين لم يبلغ مكانة الهيئة التشريعية لو قارنَّا رجلاً برجل. فنظام الاقتراع الذي سنَّته الامبراطورية [في عهد نابليون] هو، بلا جدال، الأفضل.

قد يجد البعض شيئاً من العجرفة والصَّلف في هذا التصريح. وقد يخاصمون المؤلِّف بسبب رغبته في أن يكون مؤرِّخاً، ويحاسبونه على سياسته. إني انصاع هنا لواجب، هذا هو كلُّ جوابي. إن المؤلَّف الذي شرعت فيه سيكون له طولُ تاريخٍ، فكان يلزمني أن أوضّح سببه، الذي كان محجوباً، ومبادئه ومغزاه.

ولمَّا كنت مضطراً لحذف المقدمات المنشورة للرد على انتقادات عابرة بالأساس، فلا أريد أن أحتفظ منها إلا بملاحظة.

إن الكُتَّاب الذين يمتلكون هدفاً، حتى وإن كان هو العودة إلى المبادئ الموجودة في الماضي لسبب أنها أزلية، يجب عليهم دائماً تمهيد الطريق. والحال أنَّ أيَّ مَن

1) من المعلوم أن بلزاك قد تقدم مرات للترشح في الانتخابات التشريعية دون جدوى.

2) عودة الملكية في فرنسا (1814-1830) بعد سقوط نابليون بونابرت. والغرفتان هما الغرفة الدنيا والعليا في التمثيل النيابي لتلك الفترة. أما الهيئة التشريعية فقد كانت في عهد نابليون بونابرت

يحمل حجر بناء في مجال الأفكار، وأيَّ مَن ينبه إلى شَطَط، وأيَّ من يصم السيِّئ بعلامة لأجل استئصاله، فإنه يبدو في نظر الناس لاأخلاقيا. إن تهمة اللاأخلاقية، التي لم يسلم منها الكاتب الشجاع، هي فضلاً عن ذلك، آخر تهمة تبقى حين لا يبقى ما يُقال لشاعر. إذا كنتَ صادقاً في تصويرك؛ إذا كنت، من فرط عمل النهار والليل، قد توصَّلت إلى الكتابة بأصعب لغة في العالم [أي الفرنسية]، حينئذ يرمون في وجهك بكلمة لاأخلاقي. كان سقراط لاأخلاقياً، وكان المسيح لاأخلاقياً؛ وكلاهما توبع باسم المجتمعات التي كانا يقلبانها أو يصلحانها. لمَّا نريد قتل إنسان، ننعته باللاأخلاقية. هذه المناورة، المألوفة لدى الأحزاب، هي عار على جميع أولئك الذين يستخدمونها. إن لوثر وكالڤان[1] كانا يعلمان ماذا يصنعان حين اتخذا من المصالح المادية المتضرِّرة درعاً لهما! لذلك عاشا حياتهما كاملة.

لما ننقل كلَّ المجتمع، ونصوِّره في شساعة اضطراباته، يحصُل، ومن اللازم أن يحصل أنَّ تأليفاً بعينه قد يعرض من الشر أكثر من الخير، وأن جزءاً بعينه من اللوحة يمثل جماعة آثمة، وها هم النقاد يحتجون على الأخلاقية، دون أن يلفتوا النظر إلى أخلاقية ذلك الجزء الآخر المخصص لتشكيل نقيض تام. وبما أن النقد كان يجهل التصميم العام، فقد كنت أغفر له لا سيما أنه لا يمكن منع النقد كما لا يمكن منع النظر، واللغة، والحكم، من الممارسة. ثم إن زمن الإنصاف لم يأت أَوَانه بعدُ بالنسبة لي. زد على أن المؤلِّف الذي لا يوطِّن نفسه على التعرض لنار النقد لا ينبغي له أن يشرع في الكتابة كما أن مسافراً لا يشرع في رحلته معتمداً على سماء دائمة الصفاء. ويبقى لي فيما يخص هذه النقطة أن ألفت الانتباه إلى أن الأخلاقيين الأكثر صرامة يشكُّون كثيراً في قدرة المجتمع على تقديم أفعال الخير بمقدار أفعال الشر، وفي اللوحة التي وضعناها عن المجتمع، توجد من الشخصيات الفاضلة أكثر مما يوجد من الشخصيات المستوجبة للملامة. إن الأعمال المستوجبة للتوبيخ، والأخطاء، والجرائم، من أخَفِّها إلى أخطرها، يوجد فيها دائماً عقابها البشري أو الإلهي، العلني أو السِّري. لقد صنعتُ أفضل مما يصنع المؤرِّخ، فأنا أكثر حرية. لم يلحق بكرومويل في هذا الدنيا عقاب سوى الذي ألحقه به المفكِّر.[2] والقضية مع ذلك محل جدال

1) مارتن لوثر (1483-1546)، زعيم حركة الإصلاح البروتستانتي في ألمانيا، جان كالڤان(1509-1564) لاهوتي فرنسي، رائد الإصلاح البروتستانتي في فرنسا وسويسرا.

2) كرومويل (1599-1658) قائد الثورة الأنجليزية، وقد حكم على الملك شارل الأول بالإعدام؛ والمفكر هو دافيد هيوم (1676-1711) الذي كتب عن حكم كرومويل الديكتاتوري.

بين مدرسة وأخرى [فيما يتعلّق بتقويم شخصية كرومويل] . وبوسويه نفسه قد راعى جانب قاتل الملك هذا . وغيوم دورانج المغتصب، وهوغ كاپيه، هذا المغتصب الآخـــــر،[1] قد ماتا بعد عمر طويل، دون أن تساورهما شكوك ومخاوف أكثر مما ســاورت هنري الرابع وشـارل الأول .[2] ولو قابلنا حياة كاترين الثانية بحياة لويس السـادس عـشـر،[3] فإن الخلاصة ستكون منافية لكلٍّ أخلاق، إذا حكمنا عليهما من وجهة نظر الأخلاق التي تحكم الأفراد؛ ذلك أنه فيما يخص الملوك؛ ورجال الدولة، توجد كما قال نابليون، أخلاق كبرى، وأخلاق صغرى . إن **مشاهد من الحياة السياسية**[4] قائمة على هذا الرأي الممتاز . فليس من قانون التاريخ، كما هو حال الرواية، أن ينزع إلى الجمال المثالي . التاريخ هو، أو يجب أن يكون، ما كان؛ في حين **أن الرواية يجب أن تكون العالم الأفضل**، كما قالت مدام نيكر،[5] أحد العقول الأكثر تميُّزاً في القرن الماضي . لكن الرواية ليست شيئاً إن لم تكن، في هذه الأكذوبة الجليلة، صادقة في التفاصيل . إن وولتر سكوت كان مجبراً على الامتثال لأفكار بلد منافق بالأساس، لذلك كان كاذباً، بالقياس إلى الإنسانية، في تصويره للمرأة، لأن نماذجه كانت من المنشقّات .[6] إن المرأة البروتستانتية ليس لها مثل أعلى . بإمكانها أن تكون عفيفة، طاهرة، فاضلة، لكن حبها الخالي من الانبساط سيكون دائماً هادئاً رصيناً مثل تأدية واجب . يبدو كما لو أن مريم العذراء قد بثت البرودة في قلب السفسطائيين [البروتستانت] الذي نفوها عن السماء، هي وكنوزها من الرحمة . في البروتستانتية لم يعد أيٌّ شيء ممكناً للمرأة بعد الخطيئة؛ في حين أنها في الكنيسة الكاثوليكية يجعل منها الأمل في الغفران امرأةً سامية . لذلك لا توجد بالنسبة للكاتب البروتستانتي سوى امرأة واحدة، في حين أن الكاتب الكاثوليكي يجد امرأة جديدة، في كل موقف جديد . لو كان وولتر سكوت كاثوليكياً، لو كان وضع لنفسه

1) غيوم دورانج (1533-1584)، مؤسس أسرة مالكة في هولاندة، وهوغ كاپيه (940-996) مؤسس الأسرة المالكة في فرنسا .

2) هنري الرابع (1553-1610)، ملك فرنسا، مات مغتالاً؛ وشارل الأول ملك انكلترا الذي أعدمه كرومويل .

3) كاترين الثانية (1729-1796)، امبراطورة روسية، اقامت حكماً استبدادياً؛ لويس السادس عشر(1754-1793)، ملك فرنسا الذي اعدمته الثورة الفرنسية بتهمة الاستبداد والخيانة .

4) مجموعة روايات بلزاك المدرجة ضمن **دراسات في العادات والأخلاق** التي هي بدورها قسم من **الكوميديا البشرية** .

5) مدام نيكر (1739-1794)، كاتبة فرنسية أخلاقية، والدة مدام دي ستال .

6) اي ان وولتر سكوت الذي عاش في المجتمع الانكلوسكسوني، كان يحيا في وسط منشق عن الكنيسة الكاثوليكية وعن نظرتها للعالم .

مهمة الوصف الحقيقي للمجتمعات التي تعاقبت في اسكتلندة، لربما كان مصوِّر إيفي وآليس[1] (الشخصيتين اللتين عاتب نفسه في أيامه الأخيرة على رسمهما) قد تقبَّل الأهواء بأخطائها وعقاباتها، وبالفضائل التي تشير إليها التوبة. الهوى هو ما يشكِّل كلَّ الإنسانية. بدونه، سيكون الدين، والتاريخ، والرواية، والفن، فاقدين للجدوى.

لمَّا رآني البعض أجمع هذا العدد من الوقائع وأصوِّرها كما هي، جاعلاً من الهوى عنصرها، تخيَّلوا، وهم على خطأ تام، أنني أنتسب إلى المدرسة الحسِّية والمادية، وهما وجهان لشيء واحد، مذهب وحدة الوجود. لكنه كان من الممكن، بل من الواجب، أن يغلطوا. أنا لا أشاطر الإيمان بتقدم غير محدود، فيما يتعلَّق بالمجتمعات؛ أومن بتقدم الإنسان على نفسه. أولئك الذين يريدون أن يروا عندي نيَّة اعتبار الإنسان مخلوقاً محدوداً يخطئون بطريقة غريبة. إن [رواية] سيرافيتا، وهي المذهب في الممارسة لبوذا المسيحي، تبدو لي إجابة كافية على هذه التهمة التي يطلقونها، فضلاً عن ذلك، بلا تروٍّ.

حاولت في بعض أجزاء هذا المؤلَّف الطويل أن أذيع بين الناس الوقائع المدهشة، فأستطيع الحديث عن معجزات الكهرباء التي تتحوَّل عند الإنسان إلى طاقة هائلة، لكن أنَّى لظواهر دماغية وعصبية تبرهن على وجود عالم روحي جديد أن تفسد الروابط الأكيدة والضرورية بين العوالم والله ؟ بأي وجه ستهتز من جرائها العقائد الكاثوليكية؟ لو جرى يوماً تصنيف الفكر ضمن التيارات التي لا تتجلَّى إلا من خلال آثارها وتدقُّ على حواسنا التي يضاعف من قدرتها هذا العدد من الوسائل الميكانيكية، فسيكون ذلك كما كان شأن كروية الأرض التي لاحظها كريستوف كولومب، وكذا دورانها الذي برهن عليه غاليليو، فإن مستقبلنا سيظل على حاله. إن المغناطيسية الحيوانية، التي استأنست بها من 1820، والأبحاث الجيدة لغال، هذا المتمم للڤاتر،[2] كلُّ أولئك الذين يشتغلون، منذ خمسين سنة، على الفكر كما اشتغل علماء البصريات على الضوء، وهما شيئان يكادان يتشابهان، يستخلصون، في توافق مع الصوفيين، هؤلاء التلاميذ ليوحنا الرسولي، ومع كلِّ المفكِّرين الكبار الذين

1) إيفي دينز بطلة رواية **سجن أدنبره**؛ وآليس براند تظهر في النشيد الرابع من قصيدة **سيدة البحيرة**.

2) غال(1758-1828)، عالم ألماني صاحب نظرية فراسة الدماغ ونتوءات الجمجمية؛ ولڤاتر(1741-1801) عالم سويسري، له نظرية الفراسة، وكلتا النظريتين تزعمان اكتشاف طبائع الإنسان وبواطنه من خلال مظهره الخارجي.

برهنوا على وجود العالم الروحاني، وجود فَلَك [الأسباب] هذا الذي تتجلّى فيه الروابط بين الإنسان والله.

بالإدراك الجيِّد لمعنى هذا التأليف، سَيُعترف لي بأنني أعطي الوقائع الثابتة، اليومية، السرية أو الجلية، وأفعال الحياة الفردية، وأسبابها ومبادئها القدر نفسه من الأهمية التي أعطاها المؤرِّخون حتى هذا الحين لأحداث الحياة العامة للأمم. إن المعركة المجهولة التي تدور في وادي الآندر [في فرنسا] بين السيدة مورسوف والهوى هي ربما بقدر عظمة أشهر المعارك المعروفة ([رواية] **الزنبقة في الوادي**). في هذه ما يكون عرضة للخطر هو مجد الغازي، وفي تلك يتعلّق الأمر بالحياة الآخرة. إن النوائب التي تصيب آل بيروتو، الراهب وتاجر العطر كليهما، هي بالنسبة لي نوائب البشرية. إن لافوسوز (**طبيب القرية**) والسيدة غرالان (قس القرية) هما تقريباً المرأة بأكملها. إننا كلَّ يوم نتألَّم بتلك الطريقة. لقد كان عليَّ مائة مرة أن أصنع ما لم يصنعه ريتشاردسون سوى مرة واحدة. لوڤلاس[1] له ألف صورة، لأن الفساد الاجتماعي يصطبغ بألوان جميع الأوساط التي ينمو داخلها. وبالعكس فإن كلاريسا، هذه الصورة الجميلة للفضيلة المتحمِّسة، تمتلك تقاسيم ذات نقاء مثبط لهمة [الفنان]. من أجل إبداع كثير من صور مريم العذراء، يجب أن تكون رفائيل. وربما كان الأدب، من هذا الجانب، أقل [قدرة] من الرسم. لذلك قد يُسمح لي أن ألفت الانتباه إلى كم توجد من الشخصيات التي لا عيب فيها (من ناحية الفضيلة) في الأجزاء المنشورة من هذا المؤلَّف : پييريت لوران، إيرسول ميرويه، كونستانس بيروتو، لافوسوز، أوجيني غرانديه، مارغريت كلايس، پولين دي ڤيلنوى، السيدة جول، السيدة دي لاشانتري، إيف شاردون، الآنسة ديسغرونيون، السيدة فيرمياني، آغات روجيه، رينيه دي موكومب؛ وأخيراً كثير من الشخصيات الثانوية، التي رغم أن ليس لها بروز تلك الشخصيات، فهي مع ذلك تعرض على القارئ ممارسة الفضائل البيتية. جوزيف لوبا، جينستاس، بيناسيس، القس بونيه، الطبيب مينوريه، پيلرو، داڤيد سيشار، الشخصيتان من آل بيروتو، القس شابرون، القاضي بوبينو، بورجا، آل سوڤيا، آل تاشرون، وكثير آخرون، ألا تحل هذه الشخصيات المعضلة الأدبية العسيرة المتمثلة في كيفية إثارة الاهتمام بشخصية فاضلة ؟

1) لوڤلاس هو شخصية الغاوي الذي يحتال على كلاريسا حتى تسقط في شباكه، كما صور ذلك ريتشاردسون في رواية **كلاريسا هارلو**.

لم تكن مهمةً صغيرة تصويرُ الألفين أو الثلاثة آلاف من الوجوه البارزة في حقبة ما، لأنَّ هذا هو، في الحاصل، مجموع الأنماط التي يعرضها كل جيل والتي ستتضمنها الكوميديا البشرية. هذا العدد من الوجوه، ومن الطبائع، وهذه الكثرة من الحيوات كانت تتطلَّب إطارات [للوحات]، وليغفر لي هذا التعبير، قاعات عرض. ومن ثَمَّ التقسيمات الطبيعية تماماً، والمعروفة سلفاً، في مؤلَّفي إلى **مشاهد الحياة الخاصة**، **ومشاهد حياة الأقاليم**، **ومشاهد الحياة الباريسية**، **ومشاهد الحياة السياسية**، **ومشاهد الحياة العسكرية**، **ومشاهد حياة الأرياف**. في هذه الكتب الستة تتصنَّف جميع دراسات العادات والأخلاق التي تشكِّل التاريخ العام للمجتمع، ومجموع كل أفعاله وحركاته كما كان يقول أسلافنا. فضلاً عن أن هذه الكتب الستة تستجيب لأفكار عامة. فكلٌّ واحد منها له مغزاه، ودلالته، ويعبِّر عن حقبة من الحياة الإنسانية. سأمرر هنا، لكن اختصار، ما كان قد كتبه، بعد أن استفسر عن مخططي، فيليكس داڤان،[1] الموهبة الشابة التي اختطفتها الموت من الآداب قبل الأوان. إن **مشاهد الحياة الخاصة** تمثل الطفولة، والمراهقة وأخطاءهما، كما تمثل **مشاهد حياة الأقاليم** سنَّ الأهواء، والحسابات، والمصالح، والطموح. ثم تعرض مشاهد الحياة الباريسية لوحة الأذواق، والرذائل وكلَّ الأمور الجامحة التي تهيج العادات والأخلاق الخاصة بالعواصم حيث يلتقي في آن واحد منتهى الخير والشر. لكلٍّ من هذه الأقسام الثلاثة لونها المحلي: إنَّ باريس والأقاليم، هذه النقيضة الاجتماعية، قد قدَّمت مواردها الهائلة. ليس الناس فحسب، بل كذلك الأحداث الرئيسية للحياة، يجري التعبير عنها بأنماط. توجد مواقف تتكرَّر في كل الحيوات، مراحل نمطية، وهذا أحد أشكال الدقة التي توخيتها أكثر من أي شيء آخر. حاولت إعطاء فكرة عن مناطق بلدنا الجميل. إن لمؤلَّفي جغرافيته كما أنَّ له أنسابه وأُسره، أماكنه وأشياؤه، أشخاصه ووقائعه؛ كما أن له شعارات نبالته، ونبلاؤه وبرجوازيوه، حِرَفيوه وفلاَّحوه، سياسيوه ومتأنِّقوه، جيشه، وكلُّ عالمه في نهاية الأمر!

بعد أن صوَّرت في هذه الكتب الثلاثة الحياة الاجتماعية، بقي عرض الحيوات الاستثنائية التي تلخِّص مصالح عديدين أو مصالح الجميع، والتي هي على نحو ما خارجة عن القانون العام: من ثَمَّ مشاهد الحياة السياسية. وإذا كان هذا التصوير الشاسع للمجتمع قد انتهى واكتمل، ألا ينبغي إظهاره في حالته الأشد عنفاً، منطلقاً

1) فيليكس داڤان (1807-1836)، صحفي وروائي فرنسي شاب، كان هو «الناطق الرسمي» بلسان بلزاك، فكتب بوحي منه أو بمشاركة مباشرة: **مدخل إلى دراسات عادات وأخلاق القرن التاسع عشر**، **ومدخل إلى الدراسات الفلسفية**، وهما نصان هامان يعتبران، إلى جانب هذه المقدمة، مدخلاً أساسياً لأدب بلزاك.

خارج موطنه إما بهدف الدفاع أو بهدف الغزو ؟ من ثمَّ **مشاهد الحياة العسكرية**، وهو القسم الأقلُّ اكتمالاً في مؤلَّفي، لكن مكانه سيترك له في هذه الطبعة، حتى يشكِّل جزءاً منها لمَّا أنتهي منه. أخيراً، **مشاهد حياة الريف** هي على نحوٍ ما مساء هذا اليوم الطويل، إذا سُمح أن أسمِّي هكذا الدراما الاجتماعية. في هذا الكتاب توجد الشخصيات الأكثر طهارة، ويوجد تطبيق المبادئ الكبرى للنظام، وللسياسة، وللأخلاق.

هذا هو الأساس الحاشد بالشخوص، والحاشد بالكوميديات والمآسي الذي تتشيَّد فوقه **الدراسات الفلسفية**، القسم الثاني من المؤلَّف، حيث تتم البرهنة على الوسيلة الاجتماعية لكلِّ التأثيرات، وحيث يجري رسم آثار الفكر المدمِّرة، عاطفة بعد عاطفة، والذي يربط مؤلَّفه الأول، **جلد التشكَري**، على نحو ما بين **دراسات العادات والأخلاق ودراسات فلسفية** بواسطة حلقة خيال يكاد يكون شرقياً حيث الحياة نفسها مرسومة في صراعها مع الرغبة، مبدأ كلِّ هوى.[1]

فوق ذلك، ستوجد **دراسات تحليلية**، التي لن أقول عنها شيئاً، لأنه لم يصدر منها إلا دراسة واحدة، **فيزيولوجية الزواج**. وعن قريب، سيكون عليَّ أن أقدِّم مؤلَّفين اثنين من هذا النوع. أولاً **مَرَضيات الحياة الاجتماعية، ثم تشريح هيئات التدريس ودراسة أحادية عن الفضيلة**.

قد يقول عنِّي مَن يرى ما تبقَّى إنجازه ما قاله الناشرون لي : « أطال الله عمرك ! » كلُّ ما أتمناه هو أن لا أقاسي من الناس والأشياء ما أقاسيه منهم منذ شرعت في هذا العمل الطباعي الطويل المرعب. وقد كان لي من الحظ، الذي أحمد الله عليه، أن أعظم مواهب هذا العصر، وأجود الطبائع، وأخلص الأصدقاء الذين هم عظماء في الحياة الخاصة كما أنَّ هؤلاء عظماء في الحياة العامة، قد شدُّوا على يدي قائلين : « تشجع ! » ولم لا أعترف بأن هذه الصداقات، وشهادات قدَّمها هنا وهناك مجهولون، قد دعمتني في دربي، ضد نفسي وضد هجمات غير عادلة، ضد الافتراء الذي كثيراً ما طاردني، ضد الإحباط وضد هذا الأمل المفرط في حدته الذي تؤخذ كلماته بمثابة كلمات صادرة عن حب مفرط للذات ؟ لقد عزمت أن أواجه التهجمات والشتائم بلا انفعالية وبرباطة جأش؛ لكن افتراءات جبانة، في مناسبتين، قد جعلت الدفاع ضرورياً. وإذا كان أنصار غفران الشتائم يأسفون أنني أظهرت براعتي في السجال الأدبي، فإن

1) روايــة **جلد التشكَري** تروي قصة البطل رفائيل وقد عثر على جلد شرقي مسحور يستطيع بواسطته تلبية جميع رغباته، لكن كلما تحققت رغبة انكمش الجلد واقتربت نهاية رفائيل.

عدداً من المؤمنين يعتقدون أننا نحيا في زمن من الخير أن نُظهر فيه أن للصمت مروءته.

وبهذا الصدد، يجب أن ألفت النظر إلى أنني لا أعترف من المؤلَّفات الصادرة عني إلا بتلك التي تحمل اسمي.[1] وفيما خلا **الكوميديا البشرية**، فليس لي إلا مائة حكاية هزلية، ومسرحيتان، ومقالات متفرِّقة تحمل، فضلاً عن ذلك، توقيعي. إنني هنا ألجأ إلى حق لا جدال فيه. لكن هذا التبرؤ، حتى وإن لحق مؤلَّفات ساهمت فيها، لا يمليه عليَّ حب الذات بقدر ما تمليه الحقيقة. وإذا ما استمرت نسبة كتب إليَّ لا أعترف من الوجهة الأدبية بأني صاحبها، لكن ملكيتها أُسندت إليَّ، فسأترك الناس يقولون، للسبب نفسه الذي أترك فيه المجال فسيحاً للافتراءات.

إن شساعة مُخَطَّطٍ يحتوي في آن واحد التاريخ ونقد المجتمع، تحليل أدوائه ومناقشة مبادئه، يسمح لي، فيما أعتقد أن أعطي لمؤلَّفي العنوان الذي يظهر به اليوم: **الكوميديا البشرية**. هل في هذا طموحٌ ؟ أليس ذلك سوى إنصاف ؟ ذلك ما سيقرره القراء حالما ينتهي المؤلَّف.

باريس، يوليه 1842

1) من المعلوم أن بلزاك كتب عدداً من القصص والروايات بأسماء مستعارة في بداية حياته الأدبية، لكنه أصرَّ دائماً على التبرؤ منها.

جدول تاريخي

[يتضمن هذا الجدول التاريخي أهم النصوص النظرية أو النقدية أو الأعمال الروائية التي أسهمت في تشييد نظريات الرواية في مجال الأدب الغربي منذ عصر النهضة إلى القرن العشرين].

1489 ترجمة ڤالا لكتاب أرسطو، **فن الشعر**، متبوعة بترجمات وشروح أخرى حتى *1550*.

1546 رابليه، تمهيد **الكتاب الثالث**. *(Prologue du Tiers Livre)*

1549 مارغريت دي ناڤار، تمهيد الهيبتاميرون. *(Prologue de **l'Héptaméron**.)*

1555 إيتيان جوديل، مقدمة تاريخ الپالاديوم لكلود كوليه.

*E. Jodelle, Préface à **l'Histoire palladienne** de Cl. Colet.*

1605 ميغويل دي سيرڤانتيس، **دون كيخوت دي لامانتشا**، القسم الأول.

1615 سيرڤانتيس، **دون كيخوت**، القسم الثاني.

1616 سيرڤانتيس، **پيرسيليس وسيخيسموندا**.

1623 جان شاپلان، **رسالة إلى السيد فاڤرو** [...] **حول قصيدة أدونيس لشوڤالييه ماران**.

*J. Chapelain, **Lettre à M. Favereau [...] sur le poème d'Adonis du Chevalier Marin**.*

1626 ماري دي غورناي، **شبح الآنسة دي غورناي**.

*Marie de Gournay, **L'Ombre de la Demoiselle de Gournay**.*

1626 شارل موريل، **تنبيه عن حكاية فرنسيون الهزلية** (النسخة الثانية) .

Ch. Sorel, ***Avertissement de l'Histoire comique de Francion*** *(2ème version).*

1626 فانكان، **لحد الروايات** . *Fancan,* ***Le Tombeau des Romans****.*

1626 ج. ب. كامو، تذييل پيترونيل.

J.P. Camus, Dilude (Postface) de Petronille.

1627 غيزان، **مقدمة الحكاية الإفريقية لكليوميد وسوفونيسيه** .

Gezan, ***Préface de l'Histoire africaine de Cléomède et de Sophonisbe****.*

1629 بواروبير، **تنبيه للقارئ / مقدمة الحكاية الهندية لأناكسندر وأورازي**.

Boisrebert, ***Avis au lecteur / Préface de l'Histoire indienne d'Anaxandre et d'Orazie****.*

1629 جي دي بلزاك، **رسالة** عن المؤلّف السابق .

1639 ديماري دي سان سورلان، **مقدمة روكسان** .

Desmarets de Saint-Sorlin, ***Préface de Roxane****.*

1641 ج. وم. دي سكوديري، **مقدمة إبراهيم** .

G. et M. de Scudéry, ***Préface d'Ibrahim****.*

1648 شارل سوريل، **تنبيه** حول **پوليآندر** .

Ch. Sorel, ***Avertissement*** *de* ***Polyandre****.*

1651 فيرتيير، **تنبيه إلى قارئ الرواية البرجوازية** .

Faretière, ***Avertissement au lecteur du Roman bourgeois****.*

1657 ج. دي سيغريه، **تمهيد للقصص الفرنسية** .

J. de Segrais, ***Prologue des Nouvelles françaises****.*

1658-1656 الأب دي پير، **المتصنعة** . *Abbé de Pure,* ***La Précieuse****.*

پيير نيكول، **الرسالة الأولى عن الهرطقة الخيالية** .

P. Nicole, ***première Lettre sur l'hérésie imaginaire****.*

1665 بوالو، **حوار عن أبطال الرواية** (المقدمة في 1710) .

1668 جيرار غيريه، **إصلاح البارناس**. *G. Guéret*, ***Le Parnasse réformé.***

1670 پ. د. هييه، مبحث في أصل الروايات.

1671 شارل سوريل، في معرفة الكتب الجيدة.

Ch. Sorel, ***De la Connaissance des bons livres.***

1671 الأب دي ڤيلار، **في الرقّة**. *Abbé de Villars*, ***De la Délicatesse.***

1673 ڤالنكور، **رسائل عن الأميرة دي كليف**.

Valincour, ***Lettres sur la Princesse de Clèves.***

1675 لوبوسي، **مبحث في القصيدة الملحمية**.

Le Bossu, ***Traité du poème épique.***

1678 الأب دي شارم، **محادثة عن نقد أميرة كليف**.

Abbé de Charmes, ***Conversation sur la critique de la Princesse de Clèves.***

1683 دي پليزير، **انطباعات عن الآداب وعن التاريخ مع اهتمامات عن الأسلوب**.

Du Plaisir, ***Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style.***

1687 فونتنيل، **رسالة عن إليونور ديڤري**.

Fontenelle, ***Lettre sur Eléonore d'Yvrée.***

1721 مونتيسكيو، **رسائل فارسية** (ولم تصدر «بعض التأملات ...» إلا سنة 1754).

1731 الأب پريڤو، **تنبيه لقارئ مانون ليسكو**.

1731 ماريڤو، **تنبيه لقارئ حياة ماريان**.

1734 لنغلي - ديفرينوا، **في ممارسة الروايات**.

1735 الأب پريڤو، **مقدمة عميد كيلرين**.

Abbé Prévost, ***Préface au Doyen de Killeriné.***

1735 ر.ب. بوجان، **رحلة الأمير فان - فيريدان العجيبة في رومانسيا**.

1736 كريبيون الابن، **مقدمة ضلالات القلب والعقل**.

Crébillon fils, ***Préface des Egarements du coeur et de l'esprit.***

1736 ر.ب. پوري، **عن الكتب التي تسميها العامة روايات ...**

R.P. Porée, ***De libris qui vulgo dicuntar romanses*** ...

1737 ماريڤو، صدور **فارسامون** (المكتوبة في 1712).

1738 بوابيه دارجان، **رسائل يهودية**.

Boyer d'Argens, ***Lettres juives***.

1739 بوابيه دارجان، **رسائل مسلية** (عن القصص).

1742 فيلدنغ، **جوزيف أندروز** (ترجمها إلى الفرنسية الأب ديفونتين في 1750).

1743-1735 الأب ديفونتين، **ملاحظات عن الكتابات الحديثة**.

Abbé Desfontaines, ***Observations sur les écrits modernes.***

1743 أوبير دي لاشيني دي بوا، **رسائل مسلية ونقدية**.

Aubert de la Chesnay des Bois, ***Lettres amusantes et critiques***.

1744 ج.ب. جوردان، **مقدمة المحارب الفيلسوف**.

J. B. Jourdan, ***Préface au Guerrier philosophe***.

1747 ريتشاردسون، **كلاريسا هارلو** (ترجمها إلى الفرنسية الأب پويڤو في 1751).

1749 فيلدنغ، **توم جونز** (وترجمها لاپلاس إلى الفرنسية في 1750).

1755 الأب جاكان، **أحاديث عن الروايات**.

Abbé Jaquin, ***Entretiens sur les romans.***

1755 شڤاليه دي موهي، **مقدمة أو محاولة بمثابة ردٍّ على مؤلَّف عنوانه محاولة عن ا لروايات بقلم الأب ج.**

Chevalier de Mouhy, ***Préface ou essai pour servir de réponse à un ouvrage intitulé Essai sur les romans par l'Abbé J.***

1761 الأب إيريل، **خصومات أدبية**. *Abbé Irailh*, ***Querelles littéraires***.

1761 جان جاك روسو، **حديث عن الرواية**، وهو مقدمة **هيلويز الجديدة**.

1762 دنيس ديدرو، **تقريظ ريتشاردسون**.

1765 بيليار، **مقدمة أو خطاب للدفاع عن الروايات**.

Béliard, ***Préface au discours pour servir à la défense des romans***.

1769 توماس بارت، **المرأة الجميلة أو امرأة اليوم**.

Th. Barthe, ***La jolie femme ou la femme du jour***.

1770 ديدرو، **تذييل صديقا بوربون**.

Postface des ***deux amis de Bourbonne***.

1772 ديدرو، **هذه ليست حكاية**. ***Ceci n'est pas un conte***

1776 نيكولا ريتيف دي لابروتون، **مدرسة الآباء**.

N. Rétif de la Bretonne, ***l'Ecole des Pères***.

1784 كوديرلو دي لاكلو، عرض عن **سيسيليا**.

Choderlos de Laclos, Compte rendu de ***Cecilia***.

1786 ن. ريتيف دي لابروتون، **الروايات في الفرنسيات**.

N. Rétif de Bretonne, ***Les romans in les Françaises***.

1786 سيباستيان ميرسييه، **طاقية نومي**.

S. Mercier, ***Mon bonnet de nuit***.

1787 مارمونتيل، **مقال عن الروايات باعتبار الجانب الأخلاقي**.

Marmontel, ***Essai sur les romans considérés du côté moral.***

1789 باكولار دارنو، **حوار بين ناقد والمؤلّف**، ضمن **تسليات الإنسان المرهف الشعور**.

Bacaulard d'Arnaud, ***Dialogue entre un critique et l'auteur, in Délassements de l'Homme sensible***.

1795 مدام دي ستال، **مقال عن التخييلات**.

G. de Staël, ***Essai sur les fictions***.

1796 صدور **جاك القدري** [لديدرو] (المكتوب حوالي 1772-1773).

1800 المركيز دي ساد، **أفكار عن الروايات**.

D.A.F. de Sade, ***Idées sur les romans.***

1800 فريدريش شليجل، **رسالة عن الرواية**.

Fr. Schlegel, ***Lettre sur le roman***.

1801 شاتو بريان، **مقدمة أتالا** (الطبعة الأولى).

F. de Chateaubriand, ***Préface d'Atala****, (1ère édition).*

1802 دي ستال، **مقدمة دلفين**. *G. de Staël,* ***Préface de Delphine***.

1803 أ. هـ. دي دامارتان، **عن الروايات**.

A.H. de Dampmartin, ***Des romans***.

1804 سنانكور، **ملاحظات** عن **أوبرمان**.

E. de Senancour, ***Observations*** *sur* ***Obermann***.

1805 شاتو بريان، **مقدمة أتالا ورينيه**.

F. de Chateaubriand, ***Préface à Atala et René***.

1806 لويس دي بونالد، منوعات أدبية وسياسية وفلسفية.

L. de Bonald, ***Mélanges littéraires, politiques et philosophiques***.

1830-1817 ذيوع وولتر سكوت في فرنسا : 82 رواية مترجمة حتى 1830.

1824 بنجامان كونستان، **مقدمة أدولف** (الصادر في 1816).

B. Constant, ***Préface à Adolphe*** *(publié en 1816)*.

1827 ألفريد دي ڤينيي، **نظرة عن الحقيقة في الفن**، وهي مقدمة سان - مارس (الصادرة في 1826).

A. de Vigny, ***Réflexion sur la vérité dans l'art***, *préface de* ***Cinq-Mars*** *(publié en 1826)*.

1827 بلزاك، **تنبيه عن الفتيان**. *H. de Balzac*, ***Avertissement du Gars***.

1827 ستندال، **مقدمة** آرمانس. *Stendhal*, ***Avant-propos d'Armance***.

1831 ڤيكتور **هيجو**، **مقدمة نوتردام** باريس (متبوعة بملحوظة في 1832).

V. Hugo, ***Préface pour Notre-Dame de Paris*** *(suivie d'une Note en 1832)*.

1831 فيلاريت شال، **مدخل إلى روايات وحكايات فلسفية** لبلزاك.

Ph. Chasles, ***Introduction aux Romans et contes philosophiques*** *de Balzac*.

1832 جورج صاند، **مقدمة إنديانا** (متبوعة بـ**مقدمة** ثانية في 1842 وملاحظات موجزة في 1852).

G. Sand, ***Préface d'indiana*** *(suivie d'une seconde* ***Préface*** *en 1842 et d'une notice en 1852)*.

1834 سانت ـ بوڤ، **مقدمة لذة**. *Sainte-Beuve, **Préface de Volupté.***

1834 بلزاك، رسالة إلى مدام هانسكا، يعرض فيها المخطط العام لمجموعه الروائي.

1834 فيليكس داڤان (بلزاك)، **مدخل إلى دراسات فلسفية**.
*F. Davin, (H. de Balzac), **Introduction aux Etudes philosophiques.***

1835 ف. داڤان (بلزاك)، **مدخل إلى دراسات العادات والأخلاق**.
*F. Davin, (H. de Balzac), **Introduction aux Etudes de moeurs.***

1835 صدور **إستطيقا** هيجل (وهي دروس ألقاها بين 1818 و1829).

1835 تيوفيل غوتييه، **مقدمة الآنسة دي موپان**.
*Th. Gautier, **Préface de Mademoiselle de Maupin.***

1836 ستندال، مقدمة **لويس لوين**.
*Stendhal, **Préface de Lucien Leuwen.***

1840 بلزاك، **دراسات عن السيد بيل** (وهي رسالة إلى ستندال عن **شارترية پارما**).

1841 ج. صاند، **مقدمة ليليا** (التي صدرت في 1833)، متبوعة بـ**ملاحظات موجزة** في 1854.

1842 بلزاك، **مقدمة الكوميديا البشرية**.
*H. de Balzac, **Avant-propos à La Comédie Humaine.***

1842 ف. شال، «عن الرواية ومصادرها في أوروبا الحديثة»، في مجلة العالمين.
Ph. Chasles, "Du roman et ses sources dans l'Europe moderne", in ***Revue des deux mondes.***

1845 أ. دي ڤالكونسي، **عرض تحليلي ونقدي للرواية المعاصرة**.
*A. de Valconseil, **Revue analytique et critique du roman contemporain.***

1852 فلوبير، رسالة إلى لويز كوليه: «رواية عن لا شيء ...».

1855 ف. دينواييه، «عن الواقعية» في [مجلة] **الفنان**.

1855 أقام الرسام كوربيه معرضاً عن «الواقعية».

1856 أسس ديرانتي مجلة **الواقعية** (نوفمبر 1856 حتى ماي 1857) مقالات خصوصاً لديرانتي (العدد 2، ديسمبر 1856) وهـ. تيلييه (أعداد 2-3-5-6، من ديسمبر 1856 حتى ماي 1857).

1857 شامفلوري، **الواقعية**.

1857 محاكمة فلوبير بسبب رواية **مدام بوڤاري**، تبرئة فلوبير.

1862 فلوبير، تذييل **سالامبو**.

1862 ڤيكتور هيجو، **ملاحظة تمهيدية** لرواية **البؤساء**.

1864 إنيست فيدو، **مقدمة** رواية **بداية في الأوپرا**.

1864 إدمون وجول دي غونكور، **مقدمة** رواية **جيرميني لاسيرتو**.

1864 أ. نيتمان، **الرواية المعاصرة، تقلباتها، مظاهرها المختلفة، تأثيرها**.

*A. Nettement, **Le roman contemporain, ses vicissitudes, ses divers aspects, son influence**.*

1865 «اربي دوريڤلي، **مقدمة** رواية **خليلة قديمة** (التي صدرت في 1851).

*Barbey d'Aurevilly, **Préface d'Une vieille maîtresse**.*

1865 هيپوليت تين، **مقالات جديدة في النقد والتاريخ**.

*H. Taine, **Nouveaux essais de critique et d'histoire**.*

1868 إميل زولا، **مقدمة** رواية **تيريز راكان** (التي صدرت في 1867).

1873 أ. م. دي بونمارتان، **الرواية المعاصرة**.

*A. M. de Pontmartin, **Le Roman contemporain**.*

1875 إدمون دي غونكور، **مقدمة** رواية **رينيه موپران** (التي صدرت في 1864).

1877 إميل زولا، **مقدمة** رواية **الخمّارة**.

*E. Zola, **Préface de l'Assomoir.***

1879 إدمون دي غونكور، **مقدمة** رواية **الإخوان زمغانو**.

*E. de Goncourt, **Préface** aux **Frères Zemganno**.*

1880 زولا، موپاسان، هويسمانو سيار، هنّيك، أليكس، **أمسيات ميدان**.

*Zola, Maupassant, Hysmans, Céard, Hennique, Alexis, **Les soirées de Médan**.*

1880 إميل زولا، **الرواية التجريبية**. *E. Zola, **Le Roman expérimental**.*

1881 إميل زولا، **الروائيون الطبيعيون**.

*E. Zola, **Les Romanciers naturalistes**.*

1883 فردينان برونتيير، **الرواية الطبيعية**.

*F. Brunetière, **Le Roman naturaliste**.*

1884 ترجمة **الحرب والسلام** لتولستوي (صدرت في 1865-1869) إلى الفرنسية.

1886 ملكيور دي ڤوغييه، **الرواية الروسية**.

*E. M. de Vogüe, **Le Roman russe**.*

1887 ترجمة **الأبله** لدستويڤكي إلى الفرنسية.

1887 « بيان الخمسة » في صحيفة الفيغارو.

1888 موپاسان، **دراسة عن الرواية**، وهي مقدمة رواية **پيير وجان**.

*G. de Maupassant, **Etude sur le Roman**, préface à **Pierre et Jean**.*

1889 پول بورجيه، **دراسات وصور**. *P. Bourget, **Etudes et portraits**.*

1889 موريس باريص، **مقدمة** رواية **إنسان حر**.

*M. Barrès, Préface d'**Un homme libre**.*

1889 پول بورجيه، **إلى شاب**، وهي مقدمة **التلميذ**.

*P. Bourget, **A un jeune homme**, préface au **Disciple**.*

1890 جان هوريه، **بحث في التطور الأدبي**.

*J. Huret, **Enquête sur l'évolution littéraire**.*

1895 ألبالا، **داء الكتابة والرواية المعاصرة**.

*Albalat, **Le Mal d'écrire et le roman contemporain**.*

1898 هنري جيمس، **دورة اللولب** (ترجمت إلى الفرنسية في 1929).

1903 ج.ك. هويسمان، **مقدمة** رواية **بالعكس** (التي صدرت في 1884).

*J. K. Huysmans, **Préface de A Rebours**.*

1911 أندريه جيد، **مقدمة إيزابيل**.

1912 پول بورجيه، **صفحات نقدية ومذهبية**.

*P. Bourget, **Pages de critique et de doctrine.***

1912 ألبير تيبوديه، « تأملات عن الرواية »، **المجلة الفرنسية الجديدة**.

A. Thibaudet, "Réflexions sur le roman", N.R.F.

1913 جاك ريڤيير، «رواية المغامرات»، **المجلة الفرنسية الجديدة**.

*J. Rivière, "Le roman d'aventures", **La Nouvelle Revue Française**.*

1920 آلان، **نظام الفنون الجميلة**. *Alain, **Système des Beaux-Arts**.*

1920 جورج لوكاش، **نظرية الرواية**.

1922 جيمس جويس، **يوليسز** (ترجمت إلى الفرنسية في 1929).

1923 پول ڤاليري، «تكريم مارسيل پروست»، **المجلة الفرنسية الجديدة**.

1924 أندريه بروتون، **بيان السوريالية**، ثم **البيان الثاني** في 1930.

1924 توماس مان، **الجبل السحري**.

1924 تروتسكي، **الأدب والثورة**. (ترجم إلى الفرنسية في 1964).

1925 أندريه جيد، **مزيفو النقود**. *A. Gide, **Les Faux-Monnayeurs**.*

1925 ڤيرجينيا وولف، **فن الرواية** (ترجم إلى الفرنسية في 1925).

1925 جورج ديهاميل، **مقال عن الرواية**. *G. Duhamel, **Essai sur le roman**.*

1925 دوس پاسوس، **مانهاتن ترانسفر** (ترجمت إلى الفرنسية في 1928).

1926 أندريه جيد، **يوميات مزيفو النقود**.

*A. Gide, **Journal des Faux-Monnayeurs**.*

1926 رامون فرنانديز، **رسائل**. *R. Fernandez, **Messages**.*

1927 هنري ماسيس، **تأملات في فن الرواية**.

1927 *H. Massis, **Réflexions sur l'art du roman**.*

1931 إ. م. فورستر، **مظاهر الرواية**. *E. M. Forster, **Aspects of the novel**.*

إدوار ديجاردان، **الحوار الباطني**.

1931-1925 روبير موزيل، **الإنسان دون صفات** (ترجمت إلى الفرنسية في 1957).

*R. Musil, **l'Homme sans qualités**.*

1931 وليام فوكنر، **الحرم** (ترجمت إلى الفرنسية في 1933).

*W. Fualkner, **Sanctuaire**.*

1932 جول رومان، **مقدمة رجال النوايا الطيبة**.

1933 آلان، **أحاديث عن الأدب**. *Alain, **propos de littérature**.*

1933 فرانسوا مورياك، **الرواية وشخصياتها**.

*F. Mauriac, **Le Roman et ses personnages**.*

1934 المؤتمر الأول للكتاب السوفيات، حيث سيعلن غوركي شعار الواقعية الاشتراكية.

1935 ل. بوب، **تخطيط أولي لمبحث في الرواية**.

L. Bopp, ***Esquisse d'un traité du roman.***

1938 ألبير تيبوديه، **تأملات عن الرواية**.

A. Thibaudet, ***Réflexions sur le roman.***

1941 أ. كايوا، **قدرة الرواية**. *A. Caillois*, ***Puissance du roman.***

1946 جان پويون، **الزمن والرواية**. *J. Pouillon*, ***Temps et roman.***

1943 الترجمة إلى الفرنسية للرواية البوليسية، **لا سحلبيات لمس بلانديش** لجيمس هادلي تشيز.

J. H. Chase, ***Pas d'orchidées pour miss Blandish.***

1947 جان پول سارتر، **مواقف I** (تتضمن عدة مقالات من بينها «السيد فرانسوا موریاك والحرية» الذي صدر في 1939).

1950 جان لويس كورتيس، **مدرسة عليا**.

1951 كلود إدموند ماني، **تاريخ الرواية الفرنسية منذ 1918**.

1951 ألبير كامو، **الإنسان المتمرد**. *A. Camus*, ***L'Homme révolté.***

1953 رولان بارط، **درجة الصفر للكتابة**.

1953 غايتان پيكون، **الكاتب وظله**. *G. Picon*, ***L'Ecrivain et son ombre.***

1954 جورج بلان، **ستندال وقضايا الرواية**.

1954 إرنست كورتيس، **مقالات عن الأدب الأوروبي**.

E. R. Curtius, ***Essais sur la littérature européenne.***

1954 مارسيل پروست، **ضد سانت ـ بوڤ**، وهي نصوص مكتوبة ما بين 1908-1912، جمعها برنار دي فالوا.

1955 هرمان بروخ، **النظرية الأدبية والمعرفة** (ترجم إلى الفرنسية في 1966).

1955 موريس بلانشو، **الفضاء الأدبي**. *M. Blanchot*, ***L'Espace littéraire.***

1956 ناتالي ساروت، **عصر الشك** (صدر المقال الأول في 1950).

1957 نورثروب فري، **تشريح النقد** (ترجم إلى الفرنسية في 1969).

1958 عدد خاص من مجلة ***Esprit*** عن الرواية الجديدة، وخصوصاً إسهامات برنار بانغو «مدرسة الرفض» ودينا دريفوس «التقشف في الرواية».

1958 جورج لوكاش، **الدلالة الراهنة للواقعية النقدية** (ترجم إلى الفرنسية في 1960).

1959 موريس بلانشو، **الكتاب المستقبل**. *Blanchot, **Le Livre à venir***.

1961 رنيه جيرار، **الأكذوبة الرومانسية والحقيقة الروائية**.

*R. Girard, **Mensonge romantique et vérité romanesque***.

1962 ر. م. ألبيريس، **تاريخ الرواية الحديثة**.

1963 آلان روب ـ غرييه، **من أجل رواية جديدة**.

1964 ميشيل بوتور، **بحوث في الرواية**.

1964 رولان بارط، **مقالات نقدية**.

1964 لوسيان غولدمان، **من أجل سوسيولوجيا الرواية**.

1965 جورج لوكاش، **الرواية التاريخية**.

1965 الشكلانيون الروس، **نظرية الأدب** (نصوص الشكلانيين الروس في ترجمة فرنسية).

1967 جان ريكاردو، **قضايا الرواية الجديدة**.

1968 فيليب سولر، **منطقيات**. *Ph. Sollers, **Logiques***.

جماعة Tel quel، **نظرية جامعة Théorie d'ensemble**.

1968 جوليا كريستيڤا، **سيميوطيقا**.

1969 إيريش أورباخ، **المحاكاة**. *E. Auerbach **Mimésis***.

1969 جوليا كريستيڤا، **نص الرواية**.

1970 ميخائيل باختين، **شعرية دوستويفسكي** (الترجمة الفرنسية).

1970 رولان بارط، ***S/Z***.

1970 ميشيل زيرافا، **الرواية والمجتمع**.

1971 مارت روبير، **أصول الرواية ورواية الأصول**.

1972 جان روسيه، **نرسيس روائياً**. *J. Rousset, **Narcisse romancier***.

1973 جاك لوران، **رواية الرواية**. *L. Laurent, **Roman du roman***.

1977 أندريه مالرو، **الإنسان العابر والأدب**.

*A. Malraux, **L'Homme précaire et la littérature***.

1978	ميخائيل باختين، **الاستطيقا ونظرية الرواية** (الترجمة الفرنسية).	
1983-84-85	پول ريكور، **الزمن والمحكي**، I، II، III.	
1986		*P. Ricoeur, **Temps et récit.***
	ميلان كونديرا، **فن الرواية**.	*M. Kundera, **l'Art du roman***

بيبليوغرافيا

Anthologie des préfaces de romans du XIXe siècle, présentation de H.S. Gerhman et K.B. Withwork Jr, Julliard, 1964.

ARISTOTE, *Poétique*, édition présentée par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Seuil, 1980.

Articles de *l'Encyclopaedia Universalis* : "Roman", "Chanson de geste", "Conte", "Epopée", "Mythe", "Nouvelle", "Sociologie de la littérature", "Théorie du texte".

AUERBACH Erich, *Mimesis*, Gallimard, 1968.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978.

BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1953.

BARTHES Roland, *S/Z*, Seuil, 1970.

BROCH Hermann, *Théorie littéraire et connaissance*, Gallimard, 1966.

CHENIEUX Jacqueline, *Le surréalisme et le roman*, L'âge d'homme, 1983.

COULET Henri, *Le roman jusqu'à la Révolution*, Armand Colin, 1967.

DUMEZIL Georges, *Du mythe au roman*, P.U.F., 1970.

GENETTE Gérard, *Figures II*, Seuil, 1969.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Seuil, 1972.

GENETTE Gérard, *Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979.

GIRARD René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Gresset, 1961.

GRIMAL Pierre, *Introduction et notes à Romans grecs et latins*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1958.

IKNAYAN Marguerite, *The Idea of the novel in France : the critical reaction*, 1815-1848, Droz, Minard, 1961.

KRISTEVA Julia, *Le Texte du roman*, Mouton, 1970.

KUNDERA Milan, *L'Art du roman*, Gallimard, 1988.

LEVI-STRAUSS Claude, *Mythologiques*, tome III, Plon, 1968.

LUKACS Georges, *La théorie du roman*, Gonthier, 1963.

MAY Georges, *Le dilemme du roman au XVIIIe siècle*, P.U.F., 1963.

MITTERAND Henri, *Le discours du roman*, P.U.F., 1980.

NELSON William, *Fact or fiction, The dilemma of the Ranaissance storyteller*,

Harvard U.P., 1973.
RAIMOND Michel, *Le roman depuis la Révolution*, Armand Colin, 1967.
RAIMOND Michel, *Le roman*, Armand Colin, 1988.
ROBERT Marthe, *Roman des origines, origines du roman*, Grasset, 1972.
ROUSSET Jean, *Narcisse romancier*, Corti, 1973.
SARTRE Jean-Paul, *L'Idiot de la famille*, Gallimard, 1971.
WATT Ian, *The Rise of the novel*, U. of California Press, 1964.
WEINBERG Bernard, *French realism : The critical reaction, 1830-1870*, The U. of Chicago Libraries, 1937.
ZERAFFA Michel, *Roman et société*, PUF, 1951.
ZUMTHOR Paul, *Essai de poétique médiévale*.

المراجع الأجنبية السالفة الذكر المترجمة إلى العربية

أرسطو، **فن الشعر**، ترجمة د. شكري محمد عياد، القاهرة، دار الكتاب العربي، 1967.

أرسطو، **فن الشعر**، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة، 1973.

باختين، **الكلمة في الرواية**، ترجمة يوسف حلاّق، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 1988.

باختين، **الخطاب الروائي**، ترجمة محمد برادة، الرباط، دار الأمان للنشر والتوزيع، 1987.

رولان بارط، **درجة الصفر للكتابة**، ترجمة محمد برادة، الرباط، بيروت، 1980

جيرار جينيت، **مدخل لجامع النص**، ترجمة عبد الرحمان أيوب، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1985.

مارت روبير، **رواية الأصول وأصول الرواية**، ترجمة وجيه أسعد، دمشق، 1987.

جورج لوكاش، **نظرية الرواية**، ترجمة الحسين سبحان، منشورات التل، 1988.

آيان واط، **نشوء الرواية**، ترجمة عبد الكريم محفوظ، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 1991.

الفهرس